السياقات الصوتية ودلالتها في ديوان بريد الغربة للجواهري

Sound Context and its Meanings in Al Jawahiri Collection Barid Al Ghorba "Mail From Exile"

إعداد

صفاء راشد خليفة

201720086

إشراف

د. هالة العبوشي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة فيلادلفيا

تاريخ المناقشة

2020/1/2

الفصل الدراسي الاول

2020/2019

قرار لجنة المناقشة

السياقات الصوتية ودلالتها في ديوان بريد الغربة للجواهري

إعداد

صفاء راشد خليفة

إشراف

د. هالة العبوشي

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت يوم الاثنين بتاريخ: 2020/1/2

أعضاء لجنة المناقشة	الصفة	التوقيع
د. هالة العبوشي	مشرفاً ورئيساً	
د. غسان عبد الخالق	عضواً	
د. يوسف ربابعة	عضواً	
أ. د.سمير ستيتية	عضواً خارجياً	

التفويض

أنا الباحث صفاء راشد خليفة أفوض جامعة فيلادلفيا بتزويد نسخ من رسالتي للهيئات، والمكتبات، أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع:

التاريخ: 2020/1/2

الإهداء

إلى من وهبتني الحياة، ومن هي في الحياة حياة، إلى من ينحني الحرف حباً إليها . . . . . .

أمي الحبيبة

إلى رمز الأمان، إلى يقيني الكبير وجنتي، وقلبي الذي اَوي اليه، وعصمتي من حزن الدنيا . . . . . .

أبي الغالي

إلى من يحملون مشاعل العلم، ويستنيرون بنور الإيمان، ويسيرون في طريق العطاء، إلى خلائف الأنبياء . . .

مدرسّي الكرام

إلى من كانت سنداً وعوناً لي طيلة فترة إعداد هذه الرسالة

زوجتي الغالية

الباحث

صفاء راشد خليفة

الشكر والتقدير

الحمد الله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا ونبينا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام

الشكر أولاً وآخراً إلى الله عز وجل لما منه عليّ من عظيم فضله وجلال اسمه، أما وقد وصلت هذه الدراسة إلى الختام أتوجه بالشكر الجزيل إلى الدكتورة هالة العبوشي المشرفة على رسالتي لما قدمته لي من يد العون والمشورة طيلة فترة هذه الدراسة.

كما أتقدم بالشكر والعرفان لأعضاء لجنة المناقشة الدكتور غسان عبد الخالق، والدكتور يوسف ربابعة، والدكتور سمير ستيتية لتفضلهم علي وقبولهم مناقشة هذا العمل المتواضع، كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لكل من أسهم وساعد في إنجاح هذه الدراسة وإتمامها.

والله ولي التوفيق،،،

الباحث

صفاء راشد خليفة

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
الملخص بالعربية	ذ
المقدمة	1
أهمية الدراسة	2
أهداف الدراسة	2
مشكلة الدراسة	3
الدراسات السابقة	4
التمهيد	6
المبحث الأول : المطلب الأول: تعريف البنية الصوتية	6
المطلب الثاني: مقومات البناء الصوتي	8
المبحث الثاني: مفهوم الأصوات العربية ومخارجها وصفاتها ودلالاتها	17
المطلب الأول: تعريف الأصوات	17
المطلب الثاني: مخارج الأصوات	18
المطلب الثالث: صفات الأصوات	21
المطلب الرابع: الصوامت والصوائت ودلالاتها	22

الفصل الأول: دلالة الأوزان والقوافي في بريد الغربة للجواهري	26
المبحث الأول: الوزن عند الجواهري في بريد الغربة	28
المطلب الأول: الوزن في ديوان بريد الغربة	28
المطلب الثاني: القافية عند الجواهري	43
الفصل الثاني: دراسة الظواهر الصوتية والدلالية في شعر الجواهري	52
المبحث الأول: الظواهر الصوتية في شعر الجواهري	52
المطلب الأول: ظاهرة الإبدال	52
المطلب الثاني: ظاهرة الإدغام	63
المطلب الثالث: ظاهرة الهمز	67
المطلب الرابع: ظاهرة الاختلاس	74
المبحث الثاني: الظواهر الدلالية في شعر الجواهري	79
المطلب الأول: الترادف	79
المطلب الثاني: المشترك اللفظي	90
المطلب الثالث: الأضداد	93
النتائج	99
المراجع والمصادر	100
ملخص بالإنجليزية	110

ملخص

السياقات الصوتية ودلالتها في ديوان بريد الغربة للجواهري

Sound Context and its Meanings in Al Jawahiri Collection Barid Al Ghorba "Mail From Exile"

إعداد

صفاء راشد خليفة

إشراف

الدكتورة هالة العبوشي

الملخص

تعنى هذه الدراسة بالسياقات الصوتية التي تعد من أهم الجوانب في الدراسات اللغوية في العصر الحديث ،لأن الصوت يؤثر على المتلقي ويسهم في تحديد المعنى ويبرز الدلالة في الكلام ويميز النص موسيقياً .

تناولت هذه الدراسة ديوان بريد الغربة للجواهري وأظهرت الجوانب الصوتية المتمثلة بالأصوات الصامتة، والصائتة، وكيفية استخدام الجواهري لهذه الأصوات وتوظيفها في التعبير عما يجول في تفكيره، وكيفية استخدام الجواهري لهذه الأصوات، وربطها ضمن جمل وسياقات لغوية.

وبين الباحث في هذه الدراسة الأوزان ودلالتها في ديوان (بريد الغربة). والقافية وأثرها في شعر الجواهري وارتباطها بالحالة النفسية للشاعر وكذلك أظهرت الأصوات المجهورة والمهموسة التي وردت في ديوان بريد الغربة.

وسعى الباحث من خلال هذه الدراسة إلى بيان بعض الظواهر الصوتية كالابدال والادغام والهمز، والظواهر الدلالية وصورها المتنوعة والمتعارف عليها عند أهل اللغة. وانتهت الدراسة بخاتمة تعرض أهم ما جاء في البحث من نتائج .

الكلمات المفتاحية: الصوت – السياقات الصوتية – الجواهري – بريد الغربة – الظواهر الصوتية.

المقدمة:

يعد علم الأصوات اللغوية من أوائل العلوم التي حظيت باهتمام علماء اللغة العربية، حتى وصل هذا العلم إلى درجة متقدمة على باقي العلوم اللغوية الأخرى، وقد وصل الأمر بالعلماء العرب إلى الارتحال إلى البادية حتى يتمكنوا من التقاط الأصوات العربية من العرب الأقحاح على أصولها، وقد تنبه بعض اللغويين العرب القدماء إلى دلالة بعض الأصوات اللغوية، وذلك من خلال ارتباطها بالكلمة الواحدة، وهناك العديد من المحاولات التي قام بها بعض اللغويين العرب القدامى إلى استيحاء الدلالة من أصوات الكلمة الواحدة، وقد قام ابن جني في ربط تلك الأصوات بتلك المعاني الملازمة لها في مختلف التراكيب والسياقات، وكان الاعتماد من خلال استنباط الدلالة من البنية الصوتية للكلمة على المعايير والأسس الصوتية، ومنها ما يتصل بالصفات العامة والخاصة للصوت، ومنها ما يتعلق بمخارج الأصوات، وما يرتبط بالتناسب الصوتي فيما بين أصوات الكلمة.

فقد أظهر الجواهري ميلًا للأدب منذ صغره وبدأ في قراءة البلاغة ومجموعاتٍ من الشعر. في عام 1928، نشر الجواهري أول مجموعةٍ شعريةٍ كان قد أعدّها منذ عام 1924 وكانت تدعى "بين المشاعر والعواطف"، ولكنه وزّعها تحت مسمى "أخطار الشعر في الحب والأمة والقصيدة"[1]. ومن آثار الجواهري: (حلبة الأدب) و(بين العاطفة والشعور)، و(ديوان الجواهري)، و(ديوان الجواهري (مجلدان)، (بريد الغربة)، (الجواهري في العيون من أشعاره) و(بريد العودة)، و(أيها الأرق)، و(خلجات)،

[1] معروف ، يحيى و اعتمادي، محمد(2006) الجواهري حياته مخزونه الثقافي وميزانه الشعري مرجع سابق ص114

و(ذكريـاتي) 3 أجـزاء، و(الجمهـرة) مختـارات مـن الشـعر العربـي[1]، وتـوفي الجـواهري فـي سوريا بتاريخ 27 تموز/ يوليو 1997.

ومن الجدير بالذكر أن قضية العلاقة بين الأصوات والمدلولات قد حظيت على اهتمام المفكرين واللغويين منذ القديم، ولا تزال حتى عصرنا.

وحاول العديد من العلماء المحدثين استيحاء الدلالة من خلال الأصوات، وذلك عبر ما يرتبط به الصوت من صفات عامة أو خاصة، إضافة إلى مخرج ذلك الصوت، وهو ما يسمى بالبنية الصوتية التي تُعدّ من أهمّ جوانب الدراسات اللغوية في العصر الحديث وتُعتبَر من أبرز المستويات الأسلوبية، لأنّ الصوت يؤثّر على المتلقّي تأثيراً عميقاً ويساهم في تحديد المعنى وإبراز الدلالة في الكلام ويقوم بتمييز النصّ عن سائر النصوص موسيقياً ونغمةً.

وتأسيساً على ما سبق فإن الحاجة لدراسة البنى الصوتية لقصائد شعراء كأمثال شاعرنا محمد مهدي الجواهري، والذي يعد أحد شعراء العصرالحديث، حيث صدر له في عام 1965 ديوان سمّاه "**بريد الغربة**" الذي يستشرف الجواهري فيه فصولا طويلة من الغربة التي استمرت بعد صدور الديوان بعشرين سنة، ويعتبر ديوان الجواهري من الدواوين الحافلة بقصائد ذات دلالات صوتية كبيرة عبر خلالها الشاعر عن أهم المكونات للدلالة العامة للكلمات والجمل.

ومن خلال دراستنا سنتطرق إلى هذا الإرث الكبير الذي تركه الجواهري رحمه الله تعالى في دراسة البنى الصوتية في شعره لا سيما في هذا الديوان ومحاولة الكشف عن عمق دلالة الصوت ومكوناته لدى الجواهري، وذلك بالاعتماد على المصادر والمراجع التي تناولت قضية الدلالة الصوتية والمناسبة بين الأصوات والمعاني، وذلك من خلال ما تطرق إليه الشاعر من خصائص ومفاهيم نظرية لاستنباط دلالات البناء الصوتي للسياقات الصويتة موضوع هذه الدراسة.

---

[1] جحا ، ميشال (1998) محمد مهدي الجواهري، المدى، بيروت، العدد (20) المجلد(2)، 1998.ص 154

أهمية الدراسة:

تنبع أهمية هذه الدراسة في إلقائها الضوء على الجوانب الصوتية للجواهري من خلال البناء الصوتي والظواهر الصوتية والدلالية في شعره التي تكشف العديد من الدلالات المختلفة باختلاف نظام الأصوات خاصة أن لكل تجربة نظاما صوتياً خاصاً يتناسب مع الغرض الشعري، ويؤمل من هذه الدراسة أن تثري المكتبة العربية حول دراسة السياقات الصوتية.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

1. التعرف على المفاهيم الأساسية للأصوات ومن ثم تطبيقها على شعر محمد مهدي الجواهري.
2. الوقوف على السياقات الصوتية في شهر الجواهري من حيث الأصوات والمقاطع.
3. تقديم دراسة صوتية للأوزان والقوافي وفقا لدراسة مركزة لديوان بريد الغربة.
4. الكشف عن خصائص شعر الجواهري وتميزه من خلال الدراسات الصوتية لقصائده.

مشكلة الدراسة:

تكمن مشكلة الدراسة من خلال الوقوف على الجوانب الصوتية للجواهري في شعره من خلال دراسة البناء الصوتي والظواهر الصوتية والدلالية في شعره.

منهج الدراسة:

اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليل لموائمته لهذه الدراسة لوصف النظام الصوتي ومن ثم تحليل القصائد من الجانب الصوتي، وذلك من خلال الوقوف على الدلالات المستوحاة من ذلك النظام.

الدراسات السابقة:

1. دراسة إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب(2002)، البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر صالح، وهي أطروحة تقدم بها لنيل درجة الماجستير في الجامعة الإسلامية، غزة، تناولت الدراسة دلالة الاصوات في الشعر العربي من حيث الصوائت والصوامت، وتناولت الدلالات المستوحاة من المقاطع الصوتية والنبر في شعر صالح، وتناولت مكونات البنية الصوتية في شعره، وخلصت إلى وجود مناسبة بين اللفظ ودلالته، وأن الأصوات الصامتة والصائتة لها دلالات تلائم الصفات.
2. دراسة عبد نور داود عمران (2008) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، وهي أطروحة تقدم لنيل درجة الدكتوراه في جامعة الكوفة، العراق، تناولت الدراسة الإيقاع، والإيقاع ومأخذه عند الجواهري، تناولت الإيقاع الداخلي للشاعر، والتشكيل البنائي للبحور الشعرية، وتناولت القافية في شعر الجواهري، خلصت إلى أن بحر الكامل هو المقدم من حيث العدد هذا في بداية ظهور الشاعر، أما في الغربة طلب من الإيقاع تأدية غرض نفسي يعود للشاعر، وتوصل من خلال الدراسة إلى أن الخليل هومن أصل القافية وحددها، وظهر أيضاً أن للحروف أثرها في بناء المفردة الجوهرية.
3. دراسة معروف يحيى (2009) محمد مهدي الجواهري وأغراضه الشعرية، مركز النور للدراسات، تناول فيها أغراض شعره، المديح، والوصف، والشعر السياسي، والغزل، وتناول البواعث الرئيسية لتفجر الشاعرية لديه، وتناول سر تطور شعره، وخلصت إلى أن الظروف المحيطة لها دور في شعر الجواهري، والأحداث التي عاصرها، واتسام شعره السياسي بالرفض والتمرد، وأثر الغربة في أشعاره.
4. دراسة بلحوث جلول (2015) البنية الصوتية ودلالاتها في ديوان (هوامش على الهوامش) لنزار قباني، وهي أطروحة تقدم بها لنيل درجة الماجستير في جامعة باتنه الجزائر، تناولت

الدراسة النظام الصوتي للغة العربية، ودلالة الصوائت والصوامت في الديوان ودلالة المقاطع الصوتية والنبر والتنغيم، وخلصت إلى دور المستوى الصوتي في إبراز الدلالة، إضافة إلى المساهمة في بيان علم الجمال الصوتي ةأو ما يسميه بعض الدارسين الأسلوبية الصوتية.

5. دراسة صيتة علي عواد الحربي (2015) الحنين للوطن في شعر الجواهيري، دراسة فنية، وهي أطروحة تقدم بها لنل درجة الماجستير في جامعة الشرق الأوسط. تناولت الدراسة أسباب ظهور شعر الحنين للوطن في شعر الجواهري، وبين فنيات النص الشعري في الحنين إلى الوطن وجمالياته وشعر الجودة الفنية في شعره، وخلصت إلى أن لغة الجواهري في شعره زاوجت بين القديم والحديث، فوظف التراث وأخرجه بثوب جديد.

التمهيد

البنية الصوتية

تُعدّ البنيــة الصــوتيّة مــن أهــمّ جوانــب الدراســات اللغويّــة فــي العصــر الحــديث ومــن أبــرز المســتويات الأســلوبيّة؛ لأنّ الصــوت يــؤثّر علــى المتلقّــي تــأثيرا عميقــاً ويســاهم فــي تحديــد المعنــى وإبــراز الدلالــة فــي الكــلام ويقــوم بتمييــز الــنصّ عــن ســائر النصــوص موســيقيّاً ونغمــة، وســيقوم الباحــث بتقســيم هــذا المبحــث إلــى مطلبــين ســيتناول المطلــب الأول تعريــف البنيــة الصــوتية، وفــي المطلــب الثــاني البنــاء الصــوتي وذلــك علــى النحــو الآتي:

المبحث الأول

المطلب الأول

تعريف البنية الصوتية

ذهــب العديــد مــن العلمــاء القــدماء والمحــدثين إلــى تعريــف البنيــة الصــوتية، للعديــد من التعريفات والتي نورد أهمها:

البنيــة الصــوتية هــي المكونــات الصــوتية التــي يتــألف منهــا الكــلام ، بحيــث تكــون الأصــوات بقســميها الصــوائت والصــوامت مكونــات البنيــة الــصوتية ، مــشتملة علــى المخارج والصفات التي تلازم هذه الأصوات[1] .

أمــا المكونــات الأخــرى للبنيــة الصــوتية فهــي المقــاطع الصــوتية والنبــر والتنغــيم ، لقــد أشــار ابــن جنــي فــي تعريفــه للغــة: بأنهــا أصــوات يعبــر بهــا كــل قــوم عــن أغــراضهم[2] إلــى

---

[1] عز الدين إسماعيل(1981) الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، ص: 108.

[2] ابن جني ، أبو الفتح عثمان (2006) الخصائص، تحقيق محمد علي النجار ،عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط2، ج1 ص 33

أهم مظهر من مظاهرها المادية وهو الأصوات، فاللغة لها صور أخرى غير الصورة المنطوقة غير أن هذه الأخيرة هي أصل كل الصور الأخرى، كالصورة المكتوبة المدركة بحاسة البصر أو الصورة المجسمة للمكفوفين المدركة بحاسة اللمس؛ ألن الكالم المنطوق المدرك بحاسة السمع هو ألصل والأكثر تداولا في التواصل اللغوي بين البشر.. فكل كلام منطوق هو عبارة عن تتابعات غير منفصلة من الأصوات، ندرك كل تتابع منها على أساس أنه " وحدة " ذات مضمون تواصلي مستقل أو غير مستقل، وقد تكون هذه الوحدات صغيرة فيسميها اللساني "كلمات"، وقد تكون كبيرة فيسميها "جملا" أو"نصوصا"، إلا أن الذي يجمع بين هذه الوحدات على اختلاف أحجامها هو أن كلا منها تتميز عن الأخرى بمجموعة أصواتها أو ببعض أصواتها أو بصوت واحد فيه البنية الدلالية للجملة تعريفها، وأهميتها، ومكوناتها.[1]

[1] وهبة، مجدي وآخرون (1984) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق ص 108.

المطلب الثاني

مقومات البناء الصوتي

الكلام والإيقاع الموسيقي له عنصران متضايفان ومترابطان ترابطاً جدَلياً عبر تاريخ اللغة العربية حيث يعتبر الإيقاع أساساً بنائياً ومقوِّماً أساسياً في حدّ اللغة. فإن "صلة اللغة بموسيقى الصوت صلة مصيرية وغير قابلة للفصل مطلقاً، وهي صلة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأة كلمة لغة بمعناها الأولي البسيط. وتطورت هذه الصلة من خلال تطور الفن الشعري حتى أصبح الشكل الصوتي المنظوم محكوماً بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل.[1]

لذلك يمكن القول بأن أهمية الإيقاع اللغوي تكمن في أن "المعنى لا يتحول من نثري محدد إلى شعري مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية، تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقاتها الدلالية، وصولاً إلى التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات ، معنى ذلك أن الوظيفة التأثيرية لا تكمن في الإيقاع وحده بل إنها تتحقق وتكون أكثر فاعلية عندما يكون هناك تظافر بين البناء اللغوي والإيقاع الموسيقي لتحقيق التواصل وظيفياً بالتعبير عن المعنى أو المعلومة، وأدبياً بالتأثير على المتلقي وذلك من خلال المقومات الآتية[2]:

أولاً: الإيقاع الخارجي:

يتمثل الإيقاع الموسيقى الخارجي في الوزن والقافية فهما من أهم مقومات النص الشعري وأخص خصائصه التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية، فالوزن والقافية

---

[1] العقاد، عباس (1995) ، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ط1 ص 7 وما بعدها وزاهيد، عبد الحميد (2000) الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة، المطبعة الوطنية، مراكش ، ص61.

[2] الوجي ، عبد الرحمن (1989) الإيقاع في الشعر العربي؛ دار الحصاد، دمشق ص68.

مكونـان أساسـيان فـي الشـعر القـديم، وتعريفـات الشـعر العربـي تؤكـد علـى ضـرورة حضـور الـوزن فـي حـده، والقافيـة شـريكة الـوزن فـي الاختصـاص بالشـعر ولا يسـمى الشـعر شـعراً حتـى يكـون لـه وزن وقافيـة. وهمـا بـذلك يعتبـران مـن أهـم علامـات الانتظـام والتوافـق فـي البنيـة اللفظيـة للقصـيدة، عـلاوة علـى أنهمـا مـن أقـوى وسـائل الإيحـاء، التـي تعبـر عـن الحالة النفسية التي سيطرت على المنشئ صاحب النص.[1]

فهـذا الإيقـاع الموسـيقي يضـفي علـى الـنص قيمـةً جماليـةً ومقومـاً فنيـاً، يختـزل شـحنات عاطفيـة مسـتمدة مـن البواعـث والـدواعي التـي رمـت بثقلهـا علـى الشـاعر لـنظم نصـه الشـعري. ويتفـق الباحـث مـع عبـد الـرحمن الـوجي فـي أن "الإيقـاع انتظـامٌ موسـيقيٌّ جميـلٌ، ووحـدةٌ صـوتيةٌ تؤلـف نسـيجاً مبـدعاً يهبـه الشـاعر الفـن، ليبعـث فينـا تجاوبـاً متماوجـاً هـو صـدى مباشـر لانفعـال الشـاعر بتجربتـه، فـي صـيغة فـذّة، تضـعك أمـام الإحسـاس فـي تشـعب موجاتـه الصـوتية فـي شـعب الـنفس، وهـو حركـة شـعرية تمتـد بامتـداد الخيال والعاطفة فتعلو وتنخفض، وتعنف وتلين، وتشتد وترق[2]

ويخلـص الباحـث إلـى أن الـوزن الشـعري ونظـام القافيـة ومـا يصـاحبهما مـن إيقـاع داخلي تعتبران مفاتيح مهمة ومحاور أساسية للدخول إلى عالم النص .

وينقسم الإيقاع الخارجي إلى:

أ- **الوزن:**

يعـد الجمـع بـين الماضـي والحاضـر مـن أهـم مايتطلبـه البنـاء الصـوتي مـن خـلال تـأثره بـالموروث العربـي القـديم إضـافة إلـى تـأثره بشـعراء عصـره ، أومـن سـبقه مـن الشـعر

---

[1] لوجي، عبد الرحمن (1989)، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، ص: 169

[2] الوجي، عبد الرحمن (1989)الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص69

الجاهلي والعباسي، حيث يعد اعتماد الشاعر على الأوزان العروضية مما يلائم أفكاره وحالته النفسية، فتضفي هذه الأوزان ملمحاً خاصاً على عمق وصدق التجربة الشعرية لدى الشاعر، حيث نظم قصائده في عدة بحور منها: الكامل والطويل والخفيف والبسيط والرمل والوافر والسريع والرجز وغيرها [1].

وإذا وضعنا في اعتبارنا أن الوزن –أو كما يسمى عروض الخليل–هو مقياسٌ تُعرض عليه الأبيات الشعرية للتأكد من سلامة وزنها، فإن هذا يعني أن الشاعر عند صياغته للبيت الأول من القصيدة وفقَ بحرٍ معين ملزمٌ بالمحافظة على هذا الانتظام الصوتي في جملة القصيدة. وهذا ما كان عليه أغلب قصائد الجواهري حيث وظّف الجواهري الأوزان التي اعتمدها في قصائده في توحيد النص وإظهاره في إطار صوتي وإيقاع موسيقى منتظم وموحد. فكان لها بالغ الأثر في تحقيق التماسك النصي.[2]

ب: القافية:

إن أهمية القافية تتتمثل في تماسك النص الشعري العمودي وهي تؤذن بنهاية البيت وبداية آخر، فيحدث ذلك التكرار الصوتي نوعاً من النغم المتوافق والإيقاع الرتيب الذي ما إن نسمعه في نهاية البيت الأول حتى نتأهب لاختزانه في الذاكرة وننتظر سماعه من جديد، لذلك فإن أهمية القافية في الشعر العمودي تكمن في أنّها تعطي السامع الصوت المنسّق الذي تتوقّعه أذناه، فهذه النقرة الصوتيّة المتكرّرة تؤدي إلى سبك النص وترابُطه، ولولاها لبقي الشعر مسيّباً ومندفعاً بلا نظام .ولهذا السبب

---

[1] عياد ، شكري (1978) موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2 ص67

[2] الورقي، سعيد (1981) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها النفيسة وطاقاتها الإبداعي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، ص 159

فـإن القافيـة منـاطٌ بهـا أن تـؤدي وظيفتـين: واحـدة للشـاعر والأخـرى للمتلقـي،[1] فالشـاعر يرتكـز عليهـا فـي إنهـاء المعـاني الجزئيـة أو معنـى البيـت المسـتقل، ثـم ينطلـق منهـا إلـى إنشـاد البيـت التـالي، أمـا المتلقـي فإنـه يتلقـى البيـت وينتظـر ورود القافيـة ورويهـا، ليسـتجمع الفكـرة الجزئيـة ثـم يـربط بينهـا وبـين الأفكـار التاليـة. إن هـذه الرتابـة فـي الإيقـاع المتتـالي تحـدث تماسـكاً مـن نـوعٍ خـاص فـي الشـعر العمـودي؛ لأنهـا تعتبـر علامـةً مـن أهـم العلامـات التـي تجمـع شـتات الـنص، وتـؤدي إلـى تماسـك إيقاعـه، فتأسـر انتبـاه المتلقـي وتفتنه بجمالية ذلك الإيقاع.[2]

وقـد يلـزم الشـاعر نفسـه بقافيـة موحـدة فـي القصـيدة الواحـدة ، مثلـت القافيـة فيهـا إيقاعـاً رأسـياً يـؤذن بانتهـاء البيـت ويحفّـز المتلقـي لاسـتقبال البيـت التـالي، حيـث كمـا هـو معـروف فـي الشـعر العمـودي تمثـل القافيـة "المواقـع التـي يتوقـف عنـدها انسـياب الإيقـاع الصوتي للوزن"[3]

ومـن مظـاهر السـبك النصـي التـي يمكـن ربطهـا بالقافيـة اسـتعمال الشـاعر للقـوافي فـي التأكيـد علـى أفكـار بعينهـا وتوظيـف هـذه القـوافي لترسـيخ المضـمون أو لتوضـيح أبعـاد الفكـرة التـي يحملهـا الـنص وغيـر ذلـك مـن الـدلالات التـي تختزلهـا هـذه العلامـة المميـزة فـي الشـعر. وأيضـا نلاحـظ هـذا التوظيـف للقافيـة فـي التأكيـد علـى مـا بـين النقيضـين مـن تبـاين واخـتلاف فتـأتي القافيـة للتأكيـد علـى تبـاين أحـوال النـاس فهـم بـين سـعيد وتعيس،وتعمـل القافيـة علـى إبـراز حـدود البيـت حيـث كانـت العلامـة البـارزة علـى نهايـة البيـت الشـعري

---

[1] الخليل بن أحمد(1982) كتاب العين، الخليل بن أحمد، تحقيق: مهدي المخزومي وآخرون، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، ج5ص:277.

[2] الفيتوري، أحمد (2000) قصيدة الجنود في المسألة الشعرية الليبية، دار الأنجلو، القاهرة، ط1، ص 74

[3] نافع ،عبد الفتاح صالح (1985) عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، ط1، الزرقاء،ص18.

لـذلك أسـهمت بفاعليـة فـي تشـييد بنـاء الـنص، وتحقيـق تماسـكه كونهـا تسـاعد المتلقـي فـي الـربط بـين أجـزاء الـنص الشـعري. فـالقوافي أحكمـت بنـاء الـنص الشـعري ولولاهـا لتشـتت النص وتبعثرت أجزاؤه وتحطم نظام القصيدة[1].

فعنصـرا الـوزن والقافيـة كـان لهمـا عظـيم الأثـر فـي تحقيـق السـبك الصـوتي فـي الـنص، وذلـك كونهمـا أوضـح الوحـدات الصـوتية المتـرددة علـى طـول الـنص فهمـا طرفـا الهيكـل التنظيمـي الـذي يـؤطّر لحركـة الإيقـاع داخـل الـنص الشـعري وأسـاس الوحـدة الإيقاعية والانتظام الموسيقي في النص.

ثانياً: الإيقاع الداخلي

هـو الإيقـاع الموسـيقى الـذي ينشـأ مـن نسـق التعبيـر، فحـين يختـار الشـاعر ألفاظـاً بعينهـا ويؤلـف بينهـا وينظمهـا فـي إطـار القصـيد فـإن ذلـك ينـتج عنـه تنـاغم مميّـز فـي الأصـوات، ويتضـح ذلـك فـي السـجع والجنـاس وتكـرار الكلمـات والأصـوات، وكـذلك تكـرار الصـيغ أو مـا يسـمى بالتراكيـب المتوازيـة. وهـذه الموسـيقى الداخليـة تكـوّن نغمـاً خفيـاً يحـس بـه المتلقـي عنـد قراءتـه للعمـل الأدبـي. "فلـيس الشـعر فـي حقيقتـه إلاّ كلامـاً موسـيقياً تنفعـل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب[2] "

إن الإيقـاع الـداخلي للـنص اللغـوي يـؤدي دوراً أساسـياً فـي سـبك بُـنى الـنص، وتـرابط أجزائـه. وإضـافةً إلـى ذلـك فالإيقـاع الـداخلي يـؤدي دوراً مهمـاً فـي التـأثير علـى المتلقي .كما أنه عاملٌ مهمٌ في توليد الدلالة داخل العمل الأدبي.

---

[1] القيرواني، ابن رشيق (1988) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مصدر سابق ،ج 1ص184

[2] الصحناوي ، هدى (2014) الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة– بنية التكرار عند البياتي نموذجاً مجلة جامعة دمشق، المجلد 30 العدد 1و 2 ص89

وكما يرى حاتم الصكر فإن الإيقاع الداخلي شخصي ومتغير، ويخلو من المعيارية ولكل قصيدة نظامها الإيقاعي الداخلي الخاص بها، وهذه البنية الإيقاعية لا يمكن رصدها إلا بقراءة القصيدة قراءة داخلية كاشفة، تكتشف أعماق النص وطاقاته الإبداعية الخلاقة. وهذا ما يجعل من دراسة الجانب الإيقاعي عملية تعتمد كثيراً على التأمل والتأويل[1].

ويبدع اللغوي كلما أحسن في اختيار كلماته وبرع في صياغتها ويساعده على ذلك ذوقه الفني، ومقدرته الأدبية، وسعة ثقافته، وثراء معجمه اللغوي، حيث يأتي التشكيل الموسيقي الداخلي في النص الأدبي مرتبطاً بشكلٍ كبيرٍ بوجدان الشاعر وأحاسيسه، وعزز الشاعر ذلك بالإيحاء الموسيقي بالجو التصويري المفعم بالانفعالات والعاطفة الجياشة.[2] ومن المظاهر الإيقاعية الداخلية:

أ- التكرار:

يقصد به تكرار أصوات معينة تسهم في بناء نصّية القصيدة وتماسكها، ويرى مصطفى السعدني أن هذه التكرارات بما تمثله من ملامح دالة على أدبية النصّ؛ فهي من ناحية أخرى بنى تسهم في تناسق وتماسك المقاطع المتجاورة وتحقّق نصّيتها، وأنّ التكرار الإيقاعي المتناسق المميز للقصيدة تشيع فيه لمسة عاطفية وجدانية تحقّقها

---

[1] ابن معصوم ، علي صدر الدين (1969) أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق : شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان ط1، النجف، ج5 ص:34-35ومطلوب أحمد (1989) معجم النقد العربي القديم، ، دار الشؤون الثقافية العامة، الأعظمية، بغداد، ط1،ج1ص:370. وسحيمي، سمير(2009)الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، ص:127.

[2] فرج، حسام (2009) نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب القاهرة، ط2، ص 122

التكـرارات المتواليـة؛ اللفظيـة، والتركيبيـة، [1]مـا يعطـي المتلقّـي قـدرة علـى التأويـل والتأمـل بشـكل فاعـل، وهـذا ضـرب مـن ضـروب الانسـجام الوجـداني بـين الـنصّ والمتلقـي، لـذلك يعتبـر التكـرار مـن أبـرز مظـاهر التناسـق والـتلاؤم والانتظـام بـين الوحـدات الصـوتية التـي تتكـرر فـي الـنص الشـعري، وهـذا التكـرار للوحـدة الصـوتية يتولـد مـن تكـرار الألفـاظ والعبـارات التـي يتخيرهـا الشـاعر ليـؤدي وظيفـة إيقاعيـة خاصـة فـي بقيـة أجـزاء القصـيدة فيـؤدي إلـى زيـادة القيمـة الإيقاعيـة حيـث يلفـت انتبـاه المتلقـي الـذي يكتشـف أن هـذه النغمـة المكـررة قـد سـبق وأن سـمعها فـي بدايـة الـنص ومـن هنـا يحـدث التـرابط والسـبك الصوتي .[2]

ب: التصريع:

التصـريع هـو أن تكـون قافيـة الشـطر الثـاني هـي نفـس قافيـة الشـطر الأول مـن البيـت الشـعري فتَـنقُص بنَقصـه وتَزيـد بزيادتـه وهـو لـون مـن ألـوان البـديع المرتبطـة كثيـراً بـالنص الشـعري وتكمـن أهميتـه فـي أنـه يـؤدي إلـى تـرابط صـدر البيـت بعجـزه مـن خـلال ربـط المعنـى بـين الشـطرين، لـذلك فـإن لـه قيمـة فنيـة جماليـة بالغـة الأهميـة فـي تلقـي الشـعر من جهة، وله دورٌ مهمٌ في تماسك البيت الشعري وترابطه من جهة أخرى[3]،مثال على

---

[1] وهبه ، مجدي و المهندس، كامل (1984) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،بيروت، ط2، ص117-118.

[2] عبد المطلب ، محمد (1988) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف ، القاهرة، ص390.

[3] عباس، زهرة خضير (2012) التصريع في شعر المتنبي دراسة تحليلية ، مجلة الاستاذ، جامعة بغداد ،العدد ٢٠٣ لسنة ٢٠١٢ ص115

التصريع من الشعر العربي قول امرؤ القيس:

لِمَنْ طَلَلٌ أبصَرْتُهُ فِشَجاني كَخَطِ زَبورٍ في عسيبِ يمانِ

ومن شعر الجواهري قوله:

حَيَيْتُ سَفْحَكِ عَنْ بُعْدٍ فَحَييني يا دَجلَةَ الخَيْرِ يا أمَّ البَساتينِ

"وترديد اللفظ وتكراره يحمل معنىً معيناً يحاول الشاعر التركيز عليه وإبرازه في سياق النص؛ فيعتمد على التكرار لتقوية النغم الإيقاعي لكي يلفت انتباه السامع إلى المضامين التي يريد الشاعر التركيز عليها، وهذا الإيقاع الموسيقي المكرر يتلقاه المتلقي ويختزله في ذاكرته ومن هنا يحدث الربط بسبب التنبيه الإيقاعي المتكرر".[1]

ويعتبر التصريع في مطالع القصائد من الجماليات التي تعبر عن قدرة الشاعر وتمكنه اللغوي، وذلك لما نراه من تناغم يكتمل باكتمال الشطر الثاني من مطلع القصيدة.[2]

أما في غير المقطع فإن التصريع غالباً ما يرتبط بالانتقال من فكرة إلى أخرى، ومن غرض إلى آخر أو من وصف أي أن الشاعر يجعله مفتاحاً للدخول والتنقل بين مقاطع القصيدة . هذا التصريع داخل النص الواحد رسم حدود تكوينها وأجزاء كتلة

---

[1] الزيدي، توفيق (1984) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ط1. الدار العربية للكتاب ، تونس ص63

[2] بوقرة، نعمان (2005) التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري الحديث، فلسفة الثعبان المقدس للشابي أنموذجا، مؤتمر تحليل الخطاب، كلية الآداب، جامعة الكويت، 27-28-29/ مارس 2005 ص: 17

النص، لذلك يعتبر وسيلة صوتية تدل على ترابط أجزاء معينة من النص حيث غالباً ما يرتبط هذا التصريع الداخلي بتغير القافية الواردة في المطلع[1].

ج: التدوير

إذا كان التصريع هو جعل البيت الشعري على مصراعين متساويين هما: الصدر والعجز. فإن التدوير هو ارتباط الشطرين والتحامهما. والتدوير أوالبيت المدور مصطلح حديث، وسماه ابن رشيق القيرواني بـ "المُدَاخِل" والمُدْمَج أيضًا وعرّفه بقوله: "ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه قد جمعتهما كلمة واحدة، ويمكن القول إن تدوير البيت على ما فيه من ربطٍ خطي نراه بين طرفي البيت، مثال على ذلك من شعر الجواهري قوله:

نامي إلى يَومِ النُشو رِ ويَوْمَ يُؤذَنُ بالقِيامِ

فإن هذا التدوير يعد مظهراً من مظاهر الالتحام والتماسك الصوتي الذي ينبعث من تفاعيل البيت وإيقاعه.[2]

د: الجناس

نلاحظ أن الإيقاع الذي يقدمه التجنيس يزيد من إحكام السبك والترابط بين أجزاء البيت ؛ فمثلا الجناس بين "إهابُه وأهابُهُ"في قول الجواهري:

---

[1] الشاعر ، صالح عبدالعظيم (2014) التصريع في وسط القصيدة ، نماذج من الشعر الجاهلي، حوليات كلية الآداب، جامعة عين شمس، العدد الثاني (أبريل – يونيه) من المجلد 42 لعام 2014م.ص 47

[2] القاسيمي، محمد عبد الله (2009) التكرارات الصوتية في لغة الشعر،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، ص57

وطنــي الغظـيظُ إهابُــه أحنــو لــهُ وأهابُــهُ , يـؤدي إلــى إحكـام الـربط والتماسـك بـين الشطرين حيث حدث السبك والتماسك بين صدر البيت وعجزه من خلال الجناس[1]

ويخلـص الباحـث إلــى أن الإيقـاع الـداخلي للـنص اللغـوي يسـهم فــي تماسـك الـنص بشـكلٍ كبيـرٍ ويظهـر مـن مـدى اعتمـاده علـى التكـرار وأن هـذا التكـرار بمختلـف صـوره كـان عظــيم الأثــر فــي تــوفير الموســيقى الشــعريّة الداخليّــة، وتقويــة موســيقى البيــت وربطــه بموسـيقى البيــت اللاحــق، فكــان مظهــراً مــن مظــاهر الاتســاق والانتظــام الإيقــاعي الــذي حقق تماسك النص وسبكه صوتياً [2].

المبحث الثاني

مفهوم الأصوات العربية ومخارجها وصفاتها ودلالتها

سأتناول من خلال هذا المبحث التعريف بالأصوات من خلال المطلب الأول، وفي المطلب الثاني مخارج الأصوات، وفي المطلب الثالث صفات الأصوات، وأخيراً المطلب الرابع الصوائت والصوامت ودلالاتها وذلك كالآتي:

المطلب الأول: تعريف الأصوات

يدرس الأصوات اللغوية، من حيث مخارجها وصفاتها وكيفيَّة صدورها. ويطلق على هذا العلم أيضًا: الصّوتيات، أو علم الصّوتيات، وهو فرع من فروع علم اللغة.[3]

وقال ابن فارس في المقاييس في تعريف الصوت: أصلٌ صحيحٌ وهو الصَّوت، وهو جنسٌ لكلِّ ما وقَرَ في أذن السامع... فأما قولهم: "دُعِيَ فانصات" فهو من ذلك أيضًا، كانّه صُوِّتَ به

---

[1] بوقرة، نعمان (2005) التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري الحديث، فلسفة الثعبان المقدس للشابي أنموذجا، مرجع سابق ص: 22

[2] الصكر، ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والشعرية، مرجع سابق، ص: 61

[3] خليل، إبراهيم (2007) في اللسانيات ونحو النص ، دار المسيرة، عمان . الأردن، ط1 ، ص43

فانفعَلَ من الصوت، وفي هذا التعريف اللغويّ ألمح ابن فارس بموهبته الفذّة إلى أنّ الصوتَ في اللغة انفعالٌ، والانفعال هو انطباعُ الأثر في المؤثّر[1].

ثم عرّف ابنُ جنّي الصوت فقال: اعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها، وإذا تفطنت لذلك وجدته على ما ذكرته لك، ألا تري أنك تبتدئ الصوت من أقصى حلقك، ثم تبلغ به أي المقاطع شئت، فتجد له جرسا ما، فإن انتقلت عنه راجعا منه، أو متجاوزا له، ثم قطعت، أحسست عند ذلك صدى غير الصدى الأول وذلك نحو الكاف، فإنك إذا قطعت بها سمعت هنا صدى ما، فإن رجعت إلى القاف سمعت غيره، وإن جزت إلى الجيم سمعت غير ذينك الأولين.[2]

المطلب الثاني: مخارج الأصوات:

نجد لدى الخليل والمتقدمين أن عدد مخارج الأصوات عنده سبعة عشر مخرجا "في العربية تسعة وعشرون حرفا: منها خمسة وعشرون حرفا صحاحا، لها أحياز ومدارج، وأربعة أحرف جوف، وهي الواو، والياء، الألف اللينة، والهمزة، وسميت جوفا؛ لأنها تخرج من الجوف، فلا تقع في مدرجه من مدارج اللسان، ولا من مدارج الحلق، ولا من مدرج اللهاة، إنما هي هاوية في الهواء، فلم يكن لها حيز تنسب إليه، إلا الجوف"[3].

---

[1] ابن فارس، أحمد (2003) معجم مقاييس اللغة دار الحديث القاهرة ط2 ص243

[2] ابن جني ، أبو الفتح عثمان (1985) سر صناعة الإعراب ، تحقيق حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، ط١، ج1 ص13 .

[3] الفراهيدي، الخليل بن أحمد (1980) كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد بغداد

المخرج الأول: الجوف:

الجوف كما يراه الفراهيدي هو الخلاء أو الفراغ الممتد مما وراء الحلق إلى الفم.

وهو مخرج حروف المد الثلاثة :

1. الألف (ا)
2. الواو (و)[1]
3. الياء (ي)

وهذه الحروف الثلاثة مجموعة في كلمة (نُوحِيهَا) في قوله تعالى : ﴿تِلْكَ مِنْ أَنبَاءِ الغَيبِ نُوحِيهَا إِلَيْكَ﴾ سورة هود؛ الآية 49.

وقد عد ابن الجزري والخليل الجوف من مخارج الصوت، فقال ابن الجزري في كتاب النشر : المخرج الأول – الجوف– وهو للألف. ثم بين ابن الجزري (لقبها) فقال : وهذه الحروف تسمى حروف المد واللين، وتسمى الهوائية والجوفية .وقال الخليل : وإنما نسبة إلى الجوف ؛ لأنه آخر انقطاع مخرجهن[2].

وأما سيبويه فأسقط الجوف من المخارج ، فقال سيبويه :" ولحروف العربية ستة عشر مخرجًا : فللحلق منها ثلاثةٌ ؛ فأقصاها مخرجًا : الهمزة والهاء والألف . ومن أوسط الحلق مخرج العين والحاء . وأدناها مخرجا من الفم : الغين والخاء . ومن أقصى اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى مخرج القاف.

ومن أسفل من موضع القاف من اللسان قليلاًومما يليه من الحنك الأعلى مخرج الكاف.

([1]) المصدر السابق ،ص84

[2] ابن الجزري، شمس الدين أبو الخير (2016) النشر في القراءات العشر، تحقيق علي محمد الضباع ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ج1 ص225

ومن وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى مخرج الجيم والشين والياء.

ومن بين أول حافة اللسان وما يليهامن الأضراس مخرج الضاد .

ومن حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان مابينها وبين مايليها من الحنك الأعلى وما فويق الثنايا مخرج النون.([1])

ومن مخرج النون غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلاً لانحرافه إلى اللام مخرج الراء.

ومما بين طرف اللسان وأصول الثنايا مخرج الطاء ، الدال ، والتاء.

ومما بين طرف اللسان وفويق الثنايا مخرج الزاي ، والسين ، والصاد.

ومما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا مخرج الظاء والذال، والثاء .

ومن باطن الشفه السفلى وأطراف الثنايا العلى مخرج الفاء.

ومما بين الشَّفتين مخرج الباء ، والميم ، والواو.

ومن الخياشيم مخرج النون الخفيفه.[2] .

المخرج الثاني: الحلق:

وفي الحلق أو الحلوم ثلاثة مخارج لستة حروف:

1. أقصى الحلق: مما يلي الصدر وهو الأبعد عن الفم: ويخرج منه الهمزة والهاء (ء–هـ) ومخرج الهمزة أبعد من مخرج الهاء.
2. وسط الحلق: ويخرج منه حرفا العين والحاء (ع – ح) ومخرج العين أبعد من الهاء.

([1]) سيبويه،أبو بشرعمر بن عثمان (1982) الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ط1 ،ج4،ص433

([2]) سيبويه، أبو بشر عمر بن عثمان ، الكتاب ج4 ص334

3. أدنى الحلق: وهو أقربه إلى الفم ومنه يخرج حرفا الغين والخاء (غ–خ) ومخرج الخاء أقرب إلى الفم من مخرج الغين.

المطلب الثالث : صفات الأصوات:

أولاً: الهمس والجهر:

الهمس: كما وصفه سيبويه " هو حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه، وحروفه هي (فحثه شخص سكت قط).

الجهر : حرف أشبع الاعتماد ، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت ،وحروفه هي الباقية من أحرف الهجاء بعد حروف الهمس " .[1]

ثانياً: الشدّة والرخاوة والتوسط :

الشدة: قوة الصوت لانحباس الصوت من الجريان عند النطق به لقوة الاعتماد عليه في مخرجه . وحروفها ثمانية مجموعة في (أجد قط بكت) مع صوت الضاد.

التوسط: اعتدال الصوت عند النطق بالحرف لعدم كمال انحباسه كانحباسه مع حروف الشدة ، وهو صفة لبعض الحروف بين الشدة والرخاوة حروفه: خمسة حروف يجمعها قولك: لن عمر

الرخاوة: جريان الصوت عند النطق بالحرف.حروفه ستة عشر حرفا ما عدا حروف الشدة والتوسط وهي : ث ح خ ذ ز س ش ص ض ظ غ ف هـ و ي ا (الألف)

والفرق بين هذه الصفات الثلاث قائم على جريان الصوت وعدمه فما جرى معه الصوت رخوي وما انحبس معه الصوت شديد ،وما لم يتم معه الانحباس والجريان متوسط[2]

---

(1) المصدر السابق نفسه ص434

(2) النوري ، محمد جواد (1996) علم أصوات العربية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، ص 79

ثالثا: الاستعلاء و الاستفال و الإطباق :

الاستعلاء: ارتفاع اللسان إلى الحنك الأعلى بالحرف عند النطق به . وحروفه سبعة مجموعة في قوله (خص ضغط قظ)

الاستفال: انخفاض اللسان بالحرف عند النطق به . وحروفه اثنان وعشرون حرفاً الباقية بعد الاستعلاء

الإطباق: إلصاق اللسان بالحنك الأعلى عند النطق بالحرف . وحروفه أربعة وهي الصاد والضاد والطاء والظاء [1].

القلقلة: هي صوت يشبه النبرة عند الوقوف على عدد من الأصوات وإرادة إتمام النطق بهن، أو هي صوت (صويت) زائد يحدث بفتح مخرج الصوت عند الوقف عليه، فمثلاً عند نطقنا (الحذقُ) لا نستطيع أن نقف إلا مع الصويت لشدة ضغط صوت القاف) [2].

وحروف القلقلة خمس مجموعة في قوله (قطب جد).

الصفير: خروج صوت زائد يشبه صوت الطائر مصاحب للحرف عند نطقه . وأحرفه ثلاثة . الصاد والزاي والسين.

التفشي: انتشار الريح في الفم عند النطق بالشين حتى تتصل بمخرج الظاء المعجمة وحرفه الشين.

الاستطالة: امتداد مخرج الضاد عند النطق بها حتى تتصل بمخرج اللام

المطلب الرابع

الصوائت والصوامت ودلالاتها

حظيت الأصوات اللغوية ولا سيما الصوائت بحظ وافر من الدراسات في كثير من اللغات، إلا أن الباحث التزاماً منه بدراسته المنهجية يرى أن يتناولها بالدراسة عند العلماء العرب.

وعرف علماؤنا العرب الصوائت منذ القدم ، حيث يعد الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من درس الأصوات العربية وأشار إلى تقسيمها في قوله : " في العربية تسعة

---

[1] جمعية المحافظة على القرآن (2013) المنير في أحكام التجويد، مرجع سابق ص72

[2] غانم، قدوري الحمد، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص 259.

وعشرون حرفاً منها خمسة وعشرون حرفاً صحاحاً لها أحياز ومدارج ، وأربعة أحرف جوف هوائية هي الواو والياء والألف اللينة والهمزة ، قد سماها الأزهري بالحروف الجوف ، وعلل سبب تسمية الخليل لها بالهوائية وتسميته لها بالجوف بأنها تخرج من هواء الجوف"(1)

أما ابن جني فقد اعتبر " الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف و الياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة والضمة ، فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو، كما وافق من سبقه من العلماء بتسمية الفتحة بالألف الصغيرة ، والكسرة بالياء الصغيرة ، والضمة بالواو الصغيرة ، وعلل ذلك بقوله : " ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتي هن حروف توام كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن في بعض وساق ابن جني أدلة كثيرة تبرهن على صحة رأيه ، كما فرق بين هذه الحروف الثلاثة من حيث كيفية نطقها ومواقعها من الحلق واللسان والشفتين بما يتناسب وتفريق علماء الأصوات المحدثين ، حيث يقول: "والحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة، الألف ثم الياء ثم الواو، وأوسعها وألينها الألف إلا أن الصوت الذي يجري في الألف مخالف للصوت الذي يجري في الياء والواو، والصوت الذي يجري في الياء ، وقد علل ذلك بأن الفم والحلق لهما "ثلاثة مخارج للصوت الذي يجري في الألف والواو أحوال مختلفة ، حيث يكونان منفتحين مع الألف ، وأما الياء فتكتنف فيها الأضراس جنبات اللسان ، وتكون الشفتان في حالة ضم مع وجود بعض الانفراج ليخرج فيه الصوت مع ، فكلما اختلفت أشكال الفم والحلق والشفتين مع هذه الأحرف الثلاثة؛ اختلف الصدى (النفس) " .[2]

خصائص الصوائت :

"تتميز الصوائت عن الصوامت ببعض المميزات التي تجعلها من الصعوبة بمكان على متعلم اللغات الأجنبية أن يجيد نطقها ، وهي :

---

(1) الفراهيدي ،الخليل بن أحمد (1980) العين ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد ج1، ص80 .

(2) ابن جني ، أبو الفتح عثمان (1985) سر صناعة الإعراب،، تحقيق حسن هنداوي ،دار القلم ، دمشق ط1 ص17

1. الوضوح التام عند النطق، بحيث تسمع بكامل صفاتها خلافاً للأصوات الصامتة التي تبدو خافتة وقد تثقل على السمع.
2. شيوع الصوائت في اللغات المختلفة؛ الأمر الذي يؤدي إلى تغيير نطقها أو الخطأ فيه ذلك أنه " لا تكاد تشترك لغة من اللغات مع أخرى في كيفية النطق بأصوات اللين ، بل إن لهجات اللغة الواحدة لتختلف فيها اختلافاً يميز كل لهجة من هذه اللهجات".
3. تمتاز الصوائت بأنها مجهورة، تتحرك لها الأوتار الصوتية عند النطق ، أما الصوامت فمنها ما يحرك الأوتار الصوتية ومنها ما لا يحركها.
4. تتردد الصوائت في الكلام بنسبة كبيرة ، الأمر الذي يؤدي إلى بروز الخطأ واضحاً فيها".[1]

وأما الأصوات الصامتة "فهي من أكثر الدراسات اهتماما واكتمالاً عند العرب القدماء، رغم تأخر ظهور المؤلفات في هذا العلم إلى القرن الرابع الهجري ، ولا يعني هذا التأخير إهمالاً لهذا العلم، بل من المرجح أنه كان محفوظاً في صدور العلماء منذ عهد النبي _ صلى االله عليه وسلم _ وذلك بفضل علم التجويد الذي عنى بأصوات القرآن الكريم وإجادة نطقه وأحكام أصواته وقد انصبت الدراسات الصوتية عند العرب القدماء على الصوامت من حيث مفردة ومركبة مخارجها وصفاتها العامة والخاصة ، دون الإشارة إلى دلالات تلك الأصوات ". (2)

وإذا كان القرآن الكريم هو الدافع الأول لدراسة الأصوات اللغوية عند العرب ، فإن النقاد العرب لم يكونوا بمعزل عن النظر إلى تلك الأصوات من حيث استحسانهم للشعر واستكراههم إياه (3)، ولا أدل على ذلك من استكراه الجاحظ لقول الشاعر:

---

[1] جبل ، محمد حسن حسن(2006) المختصر في أصوات اللغة العربية – دراسة نظرية تطبيقيَّة – مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، ص69

[2] العيد، يمنى(1983) في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١ ،ص٩٨ ،٩٩ .

[3] السعدني ،مصطفى (1991) تأويل الأسلوب قراءة حديثة في النقد القديم ،مركز الدراسات للطباعة _ منشأة المعارف الإسكندرية ، ص٦٨

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكانٍ قَفْرٍ وَلَيْسَ قُرَبَ قَبْرُ حَرْبٍ قَبْر [1].

حيث وجد فيه صعوبة في النطق بسبب تنافر أصواته وبالتالي فإنه من الصعب على الإنسان أن ينشده ثلاث مرات متتالية دون أن يتتعتع أو يتلجلج." لكن نظرة النقاد العرب للأصوات اللغوية لم تكن واسعة بقدر يجعل منها منهجاً نقدياً ، حيث لم يهتموا في دراساتهم للموازنات بتقسيم الأصوات إلى مجموعات حسب مخارجها أوصفاتها أو هما معاً . حيث لم تكن دراستهم في هذا المجال تقوم على الدرس اللغوي النصي المستقصى المقارن بين فعاليات الأصوات في اللغة وفعاليتها في الشعر ، بل يمكن القول بأن التلقي كان المقياس الأول ، فكل ما يدركه المتلقي (الراوية والناقد) يسجل ويوصف في ، ومن ثم فإن الدراسات الصوتية عند العرب اقتضاب دون بحث في علاقته بنظام اللغة "(2).

---

[1] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1991) البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون _ دار الجيل _ دار الفكر للطباعة والنشروالتوزيع ، بيروت ، ج1 ص49

[2] العمري ، محمد(1990) تحليل الخطاب الشعري _ البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ومطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء ، ط1،ص٦٨ .

الفصل الأول

– دلالة الأوزان والقوافي في بريد الغربة للجواهري

دلالة الأوزان والقوافي في بريد الغربة للجواهري

تعتبر دلالة الوزن الشعري ونظام القافية مفاتيح مهمة ومحاور أساسية للدخول إلى عالم النص، ولعله يكون أقوى وأوضح التجليات بحكم طبيعته النمطية والمشتركة بين سائر النصوص التي تنتمي إلى الإبداع الشعري، ونجد أن الجواهري قد ملك زمام اللغة العربية وأوزان الشعر وقوافيه بشكل جعله في غالبية شعره متكاملاً في النواحي الثلاث وهي النظام والجمال وكمال المعاني، حيث أجمع العديد من المتلقين على إعجابهم بما جاء به الجواهري، والتي من أهمها البحور الشعرية وأوزانها وقواعدها وهي التعفعيلات أو المقاطع الصوتية والقوافي التي هي الأصوات التي تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ونجد أن محمد الجواهري كانت له ملكة متميزة مجال أوزان الشعر وقوافيه"، وأشار أنيس إبراهيم إلى أن الكلام الموزون ذو نغم موسيقي يثير فينا انتباها عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسة المتصلة الحلقات والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها يسميها القافية[1].

[1] أنيس، إبراهيم (1952) موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، ص12.

المبحث الأول

الوزن عند الجواهري في بريد الغربة

سيقوم الباحث بتناول هذا المبحث وتقسيمه إلى مطلبين نوردها على النحو الآتي المطلب الأول الوزن، والمطلب الثاني، القافية.

المطلب الأول

الوزن في ديوان بريد الغربة

يعتبر محمد مهدي الجواهري من أبز الشعراء، وقد مر على الجواهري في حياته أحداث وتحولات مختلفة ساهمت في بناء شخصيته الشعرية، والحق يقال إن الجواهري يرغمك على قراءة شعره وإن الذي يقرأ شعره بتمعن يحس بأنه يستمع إلى الجواهري مباشرة. ويتميز الجواهري بحسن الإلقاء وجودة التعبير أثناء قراءته لشعره ومنظومه. ومن أعظم قصائده قصيدته الوجدانية العاطفية والتي نالت أعجاب الأدباء والشعراء والمثقفين والمتذوقين للشعر والتي عنون لها (بدجلة الخير) والتي نظمها في براغ عام 1962م وهو يمر بحالة نفسية اتضحت هذه الحالة من خلال أبيات القصيدة، وعدد أبياتها 173 بيتاً والتي يقول في مطلعها:[1]

حييتُ سفحكِ عنْ بعدٍ فحيِّيني يا دجلةَ الخيرِ يا أمَ البساتينِ

حييتُ سفحكِ ظمآناً ألوذُ بهِ لوذَ الحمائمِ بَينَ الماءِ والطينِ

يا دجلةَ الخيرِ يا نَبعاً أفارقهُ عَلى الكراهةِ بينَ الحينِ والحينِ

إنيّ وردتُ عيونَ الماءِ صافيةً نَبعاً فَنَبعاً فَما كانتْ لترويني

من خلال استعراض قصيدة يا دجلة الخير نجد أن الجواهري قد تميز فيها بعدد من الملامح الدلالية للصوت من خلال الأوزان الشعرية:

---

[1] محمد مهدي الجواهري (1982) ديوان الجواهري (1–4) دار العودة ، بيروت ، ط3 ص773

أ- استخدام الجواهري الأوزان حسب طبيعته النفسية حيث ظهر في ديوانه مشاعر الهم والأمل:

إن حالة من الامتزاج والتماهي والتداخل بين الشاعر ونفسيته، فالصوت مزيج من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية ولذلك يكون وهو مايسمى بالقناع والذي هو وسيط بين النص والقارئ، وهو وسيط فيه من الشاعر مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثلها القناع .

والصلة بين الشاعر وقناعه رقيقة ، والحاجز بينهما شفّاف ، صحيح أنهما وجهان ، ولكنّ أحدهما فوق الآخر والظاهر منهما وسيلة للتعبير عن المضمر والداخل، وصحيح أنهما صوتان، ولكنهما متناغمان متآلفان في سمفونية واحدة وعمل واحد، فالشاعر اكتشف في الشخصية التي اختارها قناعاً نظيراً له، ورأى في ملامحه صورته، أو رأى في موقفه التاريخي إضاءة لتجربته، ولذلك جذبه إلى دنياه، وكأنّ الشخصية التراثية شاشة بيضاء يعرض عليها الشاعر صورته وصوته من خلال التماثل بين الأصل والقناع في موقف من المواقف أو حدث من الأحداث ".(1)

ومن الأمثلة على ذلك قصيدة يا دجلة الخير[2]:

يا دجلة الخير أدري بالذي طفحت به مجاريك من فوقٍ الى دون

أدري على أيّ قيثارٍ قد انفجرت أتغامُكِ السُمر عن أنّات محزون

أدري بأنكِ من ألفٍ مضتْ هدَرا للآن تَهْزينَ من حكم السلاطين

ب- تلحظ أن الجواهري في الأبيات في هذا الديوان والمكون من ألف وستمائة وخمسة أبيات وهي تشكل أصوات المد التي عبّرَ الشاعر عن حالته التي كان يمر بها من الحزن.

---

[1] الحمدانيّ، سالم أحمد(1989) مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربيّ الحديث، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ص116

[2] الجواهري ديون الجواهري ص771

ومثاله كما في قصيدة من دفتر الغربة

منْ بعيدٍ لكم يحنُّ حنيني وبذكراكمُ تثار شجوني

يا أحباي والليالي عجيبا تٌ عجاف يأكلن كل سمين

ج- نلحظ أن الطابع العام في الوزن الشعري هو البحر البسيط وسمي هذا البحر بسيطاً؛ لأن الأسباب تنبسط في أجزائه السباعيّة (مُسْتَفْعِلُنْ). وقيل: سمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه إذا كانا فعلن إذ تتوالى فيها ثلاث حركات . والوزن بحسب الدائرة العروضية : مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ[1]

فقصيدة الجواهري يادجلة الخير تتخذ من بحر البسيط المجزوء تشكيلا عروضيا لها ، ولايخفى موقف يعض العروضيين والنقاد من هذا البحر ، من الذين عدّوه لايصلح إلا لأغراض الأمل . أنا أتفق مع من يرى في هذا البحر ميزة غنائيةً واضحة المعالم واتصافه بإيقاع ممتد ومكرر، ولعلّ صفة تكرار التفعيلة الواحدة (مُسْتَفْعِلُنْ) التي يقوم عليها هذا البحر في شطريه يسهم في تحقيق هاتين الصفتين ، أي الغنائية والإيقاع السريع ، فمابالك في إيراده مجزوءا ومملوءا بالزّحافات في معظم تفعيلات القصيدة فمن المؤكد أنّ هذا الامرَ يزيدُ من غنائية القصيدة وعلوّ إنشادها وإيقاعها السريع . فحينما تكون القصيدة تعبيرا عن رؤيا شعرية صادقة، وتجربة حيّة يمرّ بها الشاعر لابدّ أنْ تفرض إيقاعا خاصّا بها يخرجها من شرنقة الإيقاع العامّ ألا وهو الوزنُ العروضي(2) .

---

[1] الدمج، خالد مصطفى (2012) النخبة الكافية في العروض والقافية، دار النهضة العربية ، بيروت، ص60

[2] سويف، مصطفى(1996) الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة، ط4، دار المعارف، القاهرة، ص214

ومن ذلك في ديوان بريد الغربة:

يا دجلةَ الخيرِ يا أطيـافَ ساحرةٍ يا خمرَ خابيةٍ في ظلِّ عُــرْجون[1]

1. استخدم الجواهري التكرار بشكل واضح:

حيث يُعدّ التكرار أَحَدَ المنابع التي تنبع منها الموسيقى الشعريّة الداخليّة. ونقصد بالتكرار هنا:

أ- تكرار الأصوات في الكلمة أو الكلمات.

ب- إعادة اللفظ، وهذا يشمل شيئين، هما:

الأول" :"تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة"[2]

الثاني: بعض فنون علم البديع التي تعتمد على التكرار، كالجناس، وَرَدِّ العجز على الصدر إلخ.

ويلعب التكرار دوراً مهمّاً في بعث الموسيقى الداخليّة، وهو موائم للفطرة، كما أنّ له وظيفة مزدوجة الأداء "تحمل مع التوثيق للمعنى، ودفع المساهلة في القصد إليه قيمة صوتيّة وفنّية تزيد القلب له قبولاً، والوجدان به تعلّقاً"، ولذا فقد اتُّخذ تكرار البيت أو الأبيات وسيلة لتحقيق الموسيقى، التي هي بلا شك "أقوى وسائل الإيحاء، وأقربُ إلى الدلالات اللغوية النفسيّة في سيولة أنغامها"[3]، ويُقْسَم التكرار في شعر الجواهري إلى قسمين، هما: تكرار الأصوات، وتكرار الكلمة الواحدة أو الكلمات.(4)

---

[1] الجواهري,محمد\ ديون الجواهري ص773

[2] القبلاوي، وسيم حميد (2017) أثر التكرار في موسيقى شعر البحتري ودلالته، دار أمجد للنشر والتوزيع ، عمان ، ص22

[3] المرجع السابق ص23

[4] نافع، عبد الفتّاح صالح(1985) عُضويّة الموسيقى في النصّ الشعريّ، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن،ص79

أولاً: تكرارُ الأصوات:

يلعب تكرارُ الأصوات دوراً عظيماً في الموسيقى اللفظيّة، فقد تشترك الكلمات في صوت واحد أو أكثر، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقيّة عظيمة، وقيمة نغميّة جليلة تؤدي إلى زيادة ربط الأداء بالمضمون الشعريّ إذ إنّ "الأصوات الحروف المكرّرة مجريان، ينبع أحدهما من رويّ القافية ويصبّ فيه، حيث يَفْرِضُ هذا الحرفُ هيمنة على سائر تشكيل البيت، كأن يكون أساساً لبنائه الصوتيّ. أمّا المجرى الآخر، فينبع من قاع البيت أو من قراره[1].

ثانياً: تكرار الكلمات: يعدّ تكرار الكلمة في النصّ وتكرار الجملة في السياق ذا أثر عظيم في توفير الجانب الموسيقيّ، ولهذا التكرار من القيمة السمعيّة ما هو أكبر ممّا هو لتكرار الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام. ويُقصد بالتكرار هنا شيئان، هما:

أ- تكرار الكلمات بالمعنى نفسه.

ب- بعض الفنون البديعية المعتمدة على التكرار.

فمثلا تكرر لديه لفظ (حييت) في قول الجواهري:[2]

حيّيتُ سفحَكِ عن بُعدٍ فحيّيني يا دجلةَ الخيرِ يا امَّ البساتينِ

حييَّتُ سفحكِ ظمآنا ألوذُ به لوذَ الحمائمِ بين الماء والطين

---

[1] أبو شريفة، عبد القادر، وقزق، حسين لافي (1989) مدخل إلى تحليل النصّ الأدبيّ، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، عَمّان، الأردن،ص37

[2] الجواهري ديون الجواهري ص778

ومن تكرار الأصوات قول الجواهري في قصيدة يا ابن الفرانين:

مُشَعشعاتٌ وليلٌ حولَها طَبَقُ وطاهراتٌ ورجسٌ دونَها نضدُ[1]

فلفظ مشعشعات تلحظ تكرار نفس الأصوات فيها مما يترك رنينا صوتيا في النفس.[2]

2. استخدام أصوات مجهورة

فنجد أصوات (**ع** : وهو حلقي مجهور و**خ** وهو حلقي مجهور مفخم)

وهذا ظاهر في الأبيات التالية:

يا دجلةَ الخيرِ يا نبعاً أفــارقُهُ على الكــراهةِ بين الحينِ والحين

إنّي وردتُ عيونَ الــماء صافيةً نبْعا فنبْعا فما كــانت لترْويني

وانتَ يا قاربا تلْوي الريــاحُ به لَيَّ النســـائمِ اطرافَ الافانين

ودِدتُ ذاك الشِراعَ الرخص لو كفني يُحاكُ منه غداةَ البين يطــويني

يا دجلةَ الخيرِ قد هانت مطــامحُنا حتى لأدنى طمــاحٍ غيرُ مضمون

أتظْمنينَ مَقيلاً لي سواســيةً بين الحشائشِ او بين الريــاحين؟

خلْواً من الهمِّ إلا همَّ خــافقةٍ بين الجــوانحِ اعنيها وتعنيني

تهُزُّني فأُجــاريها فتدفعُني كالريح تُعجِل في دفع الطــواحين

فنجد (والحين) متوسط الشدة والرخاوة

3. استخدامه أكثر الأصوات وضوحا فقد أكثر فيما سبق بالأصوات الأكثر وضوحا وهي (اللام والميم والنون والراء) **وهذا ظاهر مثلا في قصائد ديوان بريد الغربة:** [3]

---

[1] غالب، علي ناصر (2018) لغــة الشِّعر عند الجواهــري ، موقع الناقد العراقي بتاريخ 2018/6/3، https://www.alnaked-aliraqi.net/

[2] ديوان الجواهري ص 908

[3] المصدر السابق ص775

يا دجلة الخير كان الشعرُ مُذْ رسمتْ كف الطبيعةِ لوحــا (سِفرَ تكوين)

(مزمارُ داودَ) أقوى من نبـوَّتهِ فحوىً وأبلغُ منهــا في التضامين

يادجلة الخير لم نَصحب لمـسكنةٍ لكن لنلمِسُ اوجـــاعَ المساكين

4. الإكثار من استخدام الأصوات الرخوة عند الجواهري في بريد الغربة:

وهي (هـ، ح،خ)

الرخــاوه: الرخــاوه فــي الاصــطلاح:جريان الصــوت مــع الصــوت لضــعف الاعتمــاد علــى المخــرج والأصــوات الرخــوه ثلاتــة عشــر حرفا(الهــاء والحــاء والغــين والخــاء والشــين والصــاد والــزاي والســين والظــاء والــذال والثــاء والفــاء) [1]وتســمى الأصــوات الرخــوه عنــد المحــدثين بالاحتكاكيــه. وهنــاك أصــوات تقــع بــين الشــده والرخــوه فهــي تجمــع بــين حــالتي الشــده والرخــوه وهــي ثمانيــه حــروف مجموعــه فــي عبــارة (لــم يروعونــا) وهــذه الأصــوات هــي (الاف والعين والياء واللام والنون والراء والميم والواو) وتسمى بالأصوات المائعه(2).

وتخلــق الأصــوات الرخــوة وحــدة أو تناســقاً صــوتياً واضــح الأثــر فيمــا يعــد تكــرار هــذه الاصــوات فــي الأســلوب أو القصــيدة ظــاهرة مميــزة لهــا فــي نظمهــا، ويــتم ذلــك عــن طريــق تكــرار هــذا الصــوت أو مجموعــة الأصــوات أي الشــديدة أو الرخــوة فــي الالفــاظ والعبــارات فــي النســق العــام للمقطوعــة الشــعرية يــنم عنــه تناســق جمــالي فــي الأبيــات المكونــة لهــا، ممــا

---

[1] جمعية المحافظة على القرآن (2013) المنير في أحكام التجويد ، مرجع سابق ص85

[2] إسماعيل، عزّ الدين(1993) الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، ص93

يـؤدي إلــى إبــراز معنــى الــنص الشــعري دلاليــاً مســاعداً علــى زيــادة اســتعذابه مــن قبــل المتلقي".[1]

ومثاله عند الجواهري في ديوان بريد الغربة[2]:

ادري على ايّ قيثارٍ قد انفـجرت اتغامُكِ السُمر عن أنَّــات محزون

ادري بأنكِ من ألفٍ مضـتْ هدَرا للآن تَهْزينَ من حكم الســلاطين

تهزين ان لم تزلْ في الشرق شاردةً من النواويس ارواحُ الفــراعين

تهزين من خصْبِ جنَّات مـنشَّرةٍ على الضفاف ومن بؤس المــلايين

تهزين من عُتقاءٍ يوم ملــحمةٍ اضفوا دروعَ مطاعيمٍ مطــاعين

الضارعين لأقدارٍ تحِــلُّ بهم كما تلوَّى ببطن الحــوتِ ذو النون

فنجد ألفاظ :هدَرا و تهزين ولفظ أنغامُكِ و خصْبِ و حكم و تحِــلُّ و الحــوتِ

5. استخدام الراء وصفتها التكرار كما في قصيدة ياندیمي:[3]

وعلى انه أجاد الرويا لم أجد في رويهِ من جديدِ

كان قلباً غضاً، وفكراً طريا شاءه الحظُ في مزاحف دودِ

كل طير "مسافرُ بنُ يزيدِ" حين يغدو فريسة لقرودِ

فنجد الرويا و رويه وفكراً وطريا و طيرو لقرودِ تكرر فيها صوت الراء.

وقوله

والراهنِ السابِريَّ الخزَّفي قـدحٍ والملهِمِ الفنَّ من لهوٍ أفــانين

---

[1] رومي ،جاسم (2016)أصوات الشدة والرخاوة وأثرها في قصائد (أنشودة المطر) للشاعر بدر شاكر السياب ، المرجع السابق ص219

[2] الجواهري ديون الجواهري ص885

[3] الجواهري ديون الجواهري ص792

وقوله

ادري على ايّ قيثارٍ قد انفـجرت أنغامُكِ السُمر عن أنَّــات محزون

6. اشتمال الأوزان عند الجواهري على النظم الصوتية المختلفة[1]

1 – صامت + حركة طويلة؛ مثل: يا، في، ما، ورمزه (ص ح ح).

ومثاله

يا دجلةَ الخيرِ ما يُغليكِ من حنَقٍ يُغلي فؤادي ومـا يُشجيكِ يشجيني

وقوله

عفوا يردّد في رَفهٍ وفي عـلَلٍ لحن الحيـــاة رخيّا غيرَ مَلحون

2. صامت + حركة قصيرة + صامت؛ مثل: بَلْ، هَلْ، لَمْ، ورمزه (ص ح ص).

ومثاله[2]

يا دجلة الخير مـا ابقيتُ جازيةً لم أقضِ عنديَ منهـا دَيْنَ مديون

وقوله

لم يوهب الفكرُ قـانونا يُحصّنه من الظنونِ ومن سُخف القـوانين

وقوله

بل قد مَشتْ لكَ كالاصبـاحِ عابقةً وانت تحذرهـا حذرَ الطواعين

3. من الملامح للوزن عند الجواهري الإكثار من استعمال أحرف الجر:

وإذا أردنـا أن نتتبـع القصـائد التـي اسـتعمل فيهـا حـرف الجـر ومـا إلـى ذلـك طـال البحـث علينـا، لـذلك أفـاد الجـواهري كثيـراً مـن الجـار والمجـرور فـي موازنـة البيـت، ولهـذه

---

[1] عبد الدايم، صابر (1990) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث دراسات وقضايا، مكتبة الخانجي مصر، ط1،ص78

[2] الجواهري ديون الجواهري ص793

الموازنة مَزيّة جليلة في تكوين الإيقاع المتحرك، ولذلك أولاها دارسو الإيقاع عنايتهم، فهي عند بعضهم تُشكل أعمدة الإيقاع المتحرك في حين اتسعت رقعتها لدى بعضهم الآخر لتشمل جميع المقوّمات الصوتية الإيقاعية التي تُشكل مع الإيقاع العروضي البُنية الإيقاعية للشعر العربي، فضلاً عن مردودها الصوتي وفاعليتها في إغناء الإيقاع، فهي لون من أَلوان الإيقاع المُعجب في الشعر ، وفضلاً عن كونها ظاهرة شعرية عامة في الشعر العربي فإنّها تبدو لنا ظاهرة ذات طابع خاص في شعر الجواهري وذلك لكثرة استعمالها وأَثر الاستعمال في الإسهام في معمارية البيت وقوته في تشكيل الإيقاع المتحرك.(1)

يا دجلة الخير أدري بالذي طفحت به مجاريك من فوقٍ الى دون

أدري على ايّ قيثارٍ قد انفجرت أنغامُكِ السُمر عن أنَّات محزون

أدري بأنكِ من ألفٍ مضتْ هدَرا للآن تَهْزينَ من حكم السلاطين

تهزين إن لم تزلْ في الشرق شاردةً من النواويس أرواحُ الفراعين

تهزين من خصْبِ جنَّات منشَّرةٍ على الضفاف ومن بؤس الملايين

(من فوقٍ الى دون) و(عن أنَّات محزون) و (ومن بؤس الملايين)[2]

وللموزنات الصوتية حضور كبير وواضح في تشكيل الإيقاع المتحرك لشعر الجواهري، وأبسط صورها الموازنة المعقودة بين تركيبين متوازنين على شاكلة قوله.

عفوا يردّد في رَفهٍ وفي عـلَلٍ لحن الحياة رخيّا غيرَ مَلحون

---

(1) السيّد، عزّ الدين علي(2003) التكرير بين المثير والتأثير، ط1، دار الطباعة المحمّديّة بالأزهر، القاهرة، ص72

(2) الجواهري ديون الجواهري ص781

فقد وازن بشكل رائع ومبدع بين شطري البيت مستعملاً نوعا واحدا من حروف الجر مع مجروريهما[1].

فلفظ (في رَفهٍ وفي علَلٍ) مما يترنم في أذن السامع من جمالية التقسيم بين حالتي الرفاهية والعلل ، ومن ملامح الوزن استعمال تكرار استعمال كلمة واحدة لأبيات متوالية مما يلفت انتباه السامع لما يقول القائل،كما قال الجواهري:[2]

اقول لم كنزُ قارونٍ وقد عَلِمتْ كفَّايَ أن ليس يُجدي كنزُ قارون

أقول ما كنزُ قارونٍ فيدمَغُني أنَّ الخَصاصةَ من بعض السراطين

أقول ليت كفافا والكفافُ به رُحبُ الحياةِ وأقواتُ المساجين

أقولُهنَّ وعندي علمُ ذي ثِقةٍ أنْ ليس يُؤخذَ علمٌ بالاظانين

وذلك ما يجعل إيقاع الموازنة أشد كثافة وأوضح حضورا.

ونلحظ استعمال الجواهري في ديوانه بريد الغربة اسم الفاعل عند البدء بأبيات متوالية لابل في جل القصائد ومعلوم أن إسم الفاعل يحاكي المضارع في الاستمرارية كما قال الجواهري:

الغاسلِ الهمَّ في ثغرٍ وفي حَببٍ والمُلبسِ العقلَ أزياءَ المجانين

والساحبِ الزِّقَّ يأباه ويُكرِهُه والمنفِقِ اليومَ يُفدى بالثلاثين

والراهنِ السابِريَّ الخزَّفي قدحٍ والملهِمِ الفنَّ من لهوٍ افانين

والمُسمعِ الدهرَ والدنيا وساكنَها قرْعَ النواقيسِ في عيد الشعانين

ونجد تكرار الجواهري لنوع الحرف نفسه وبالموقع نفسه على خريطة البيت

---

[1] بكّار، يوسف حسين(1982) بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم في ضوء النقد الحديث. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2،ص157

[2] الجواهري ديون الجواهري ص783

ومن ذلك قوله :

الآكـــلين بلحمي سُمَّ أغرِبةٍ وغصَّةً في حـــلاقين الشواهين

والســاترين بشتمي عُرْيَ سوأتِهم كخَصفِ حـوَّاءَ دوحَ التوتِ والتين

والعــائشين على الاهواء مُنزلةً على بيـــانٍ بلا هَديٍ وتبيين

والميّتين وقد هيضت ضمــائرهم بواخــزٍ معهم في القبر مدفون[1]

فتجد الراء تكرر في نفس البيت من كلمات: أغرِبةٍ والساترين وعُرْيَ و القبر

وكـذلك الهــاء منــه : الشــواهين وهَـديٍ و الاهــواء وهيضــت وكـذلك والمــيم مــن : بلحمي و بشتمي والميّتين و ضمـائرهم ومعهم ومدفون.

فـإذا مـا وقـع التـوازن لمـوقعين فـي نفـس البيـت ازدادت قابليتـه علـى اسـتقطاب النغمة الإيقاعية، وإثارة انتباه المتلقي.

لا يخفـــى ان الالفــاظ المتوازنـــة المتقابلـــة فـــي الشـــطرين تتـــوازى علـــى المســـتوى العمـودي فالقمـة الايقاعيـة السـمعية للتـوازن معـززة بالشـكل البصـري النـاجم عـن كتابـة الشـطرين بطريقـة متعامـدة، ممـا يجعلـه اقـدر علـى تحريـك المتلقـي الـذي تشـدُ المماثلـة الإيقاعية انتباهه.

واركبُ الهــولَ في ريعانِ مأمنةٍ حبُّ الحيــاةِ بحبِّ الموتِ يُغريني

فتلحظ حب الحياة وحب الموت وكيف يكون التناغم بينهما

يلاحـظ فـي الأبيـات أنهـا تتكـون مـن وحـدات دلاليـة يُشـكل كـل منهـا وحـدة إيقاعيـة بـارزة الحـدود واضـحة المعـاني وهـذا التطـابق يعمـل علـى بـروز الـنغم. وتكمـن القيمـة

[1] الجواهري, محمد مهدي (2001) ديوان الجواهري – الأعمال الشعرية الكاملة(1–7)، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، ط2 ، ص839

الجمالية لهذا الاختلاف في الحروف، في أنه يمثل حلقة مغلقة يرتبط فيها أول البيت بآخره، فيخرج بها عن حدود الحرف المفرد ويمثل تراكيب كاملة لتُبدي كالمرتكز الإيقاعي.

ان هذه الموازنات الصوتية ذات فاعلية إيقاعية، إذ تقوم بوظيفة الربط والتوكيل الايقاعي، وقد يكون هذا الربط داخل إطار شطر واحد أو بيت واحد، أو بين البيت الشعري والذي يليه، فضلاً عن وظيفتها الجمالية المؤثرة في إيقاع القصيدة، فهي تعمل على أن يكون الإيقاع أكثر وضوحاً، وأعمق أثراً، لذلك شبهها صاحب خصائص الاسلوب في الشوقيات[1] بموسيقى الغناء التي تصاحب موسيقى الشعر، فتكسبه إيقاعاً إضافياً، وطاقة جديدة في الأداء ، ومن هنا تكون دالاً من دوالِ الإيقاع مما تزيد انسجاماً وجمالاً بالقدر الذي يُسهم في البناء الشعري مما يجعله أقدر على تحريك المتلقي الذي تشدُ الموازنة الصوتية انتباهه، وتجعله أكثر استيعاباً للإيقاع الذي تحمله ونصوص الجواهري السابقة حققت هذا المبدأ بمستوى عالٍ.[2]

وقد أبرز الباحثون في اللغة قيمة الحرف الصوتي القصير – فتحة، ضمة، كسرة – وراعوه في الدراسة المقطعية، لكونه من أبعاض المدود، وهو ما تشير إليه كُتب الأقدمين، وخصوصًا ابن جني... وإن لم يُحسن الدارسون تطبيقَه في الدراسات الإيقاعية.

---

[1] الخزاعي، عبد الأمير حسين علوان (2011) البحرية الإسلامية في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة 92 – 897 هـ، دار دجلة ،عمان ، ص360

[2] زهدي، زاهد محمد (1999) الجواهري صناجة الشعر العربي في القرن العشرين ، دار القلم، بيروت ، ص72

4. تناغم الأوزان الشعرية مع الحالة النفسية للجواهري

ولتوضيح هذا الجانب نورد بعض العوامل التي كان لها أثر على حالة الشاعر النفسية والاجتماعية:

1. **السخرية من سوء الأوضاع مع بث الأمل:** لطالما قاد الغضب والمزاج الخاص للشاعر الجواهري إلى السخرية المرة من الناس، وقد جسّدت رفضه التام لكل أنواع التخاذل والاستسلام للأقدار في نوع من التحدي الصارم لكل النظم التي تَحُد من حرية الإنسان وكرامته. وهو في تحديه قد يلجأ إلى سخرية موجعة ليس كمثلها الغضب ذاته في مخاطبة الحكام المتخاذلين. فهو أحياناً يخاطبهم بألفاظ موسيقية، ولكن موسيقاها تكليم وإثخان، يقول في قصيدته "ما تشاؤون" بوزن يتراقص على الشفاه وطيّه خناجر مسلولة وطالما سخر الجواهري من (زخرفة النظم) وخداع الحكام للناس، يقول في قصيدته "يانديمي" [1]:

يا نديمي: وما هي القيم غير ما زُخْرفت به نظم

شاءهن الخصيم والحكم وحماهن صارم خذم

من رعاهنّ فهو محتشم أو جفاهن فهو متهم

2. **الاغتراب:** يعد الاغتراب واحدا من أبرز المصطلحات التي عالجها النقاد حديثا، فهو في نظرهم من أهم السمات المميزة للعصر، وإحدى النقاط الجوهرية التي يدور حولها الصراع بين الاتجاهين: الماركسي والرأسمالي. وتتجلى عنه عدة معانٍ أهمها: التفرد، والتوحد، والضياع، والضعف والاستلاب، والقهر والإذلال، والانطواء على النفس، والانفصال، وغير ذلك من المعاني وإذا ما أصاب الإنسان فانه ينحى به عن الأصالة، ويسلمه إلى القوى المستلبة، إذ

---

[1] الجواهري ، محمد مهدي (2001) ديوان الجواهري – الأعمال الشعرية الكاملة(1–7)، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، ط2 ص792

إنّ " عوامل تشكيل الاغتراب تكمن في قوى غريبة تتحكم بمصير المرء، وتزيف تطلعاته الأصيلة، إذ تسلب إنسانيته، وتنتزع منه مقومات وجوده، ليكون إنسانا اعتباطيا، يكتنفه الإغتراب وفقدان التوازن " [1]

وتتعدد دواعي الاغتراب، فمنها السياسية، ومنها الاجتماعية، ومنها الدينية، ومنها النفسية، وقد عاش الجواهري جدلية الانتماء والغربة معا، فقد أدى أحدهما إلى الآخر، في حين خفف الرفض من وطأة الغربة عليه، إذ:" إنّ الاغتراب يكون إيجابيا، حين يرفض التكيف مع الطبيعة والواقع في محاولة تفسيرهما وتطويرهما، ويكون مدمرا للذات، عندما يستسلم للقوى المستلبة ".

إنّ عدم تكيف الجواهري مع المجتمع، ورفضه لكثير من معتقداته وأفكاره التي طالما حارب من أجل تغييرها، قد أشعره بالعزلة والقلق والإحباط، وهي من دلائل الإغتراب، مما جعله يشعر بالغربة داخل مجتمعه، والرغبة في النزوح عنه واختيار المنفى بدلا عنه. إلا إنّ تلك الغربة ليس لها جذور فلسفية عميقة، وإنما هي نتيجة عدم تفاعله مع الواقع " وبهذا يكون اغترابه عن قيم المجتمع عاطفيا وفكريا، ويتولد لديه الشعور بالرفض للمبادئ والأفكار السائدة، فيحل محل تلك العلاقة الضائعة القلق والتمرد والانفصال على حد تعبير بعضهم والجواهري يعبرعن هذا المعنى – وهو يعيش معاناة الغربة في المنفى – (براغ)– بقوله من قصيدته (يا غريب الدار) التي كانت واحدة من عدة قصائد مثلت شعر الغربة لديه:[2]

---

[1] شاخت، ريتشارد(1980) الاغتراب –،ترجمة: كامل محمد حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط1 ، ص92

[2] العوادي، عدنان حسين(1985) لغة الشعر الحديث في العراق ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ص68

(من مجزوء الرمل)[1]

يا غَريب الدارِ وجهاً ولسانـــاً واقتـداراً

ومزيرَ الناسِ أطــيا فــاً وانْ شطَ مزاراً

يا غريبَ الدارِ لمْ تكـ . فلُ لـهُ الأوطــانُ داراً

يالبغدادِ منَ التـــــا ريــخِ هزءاً واحــتقاراً

عِنْدما يرفعُ عنْ ضيـ ـمٍ أنالـــــتهُ الستارا

وللنداء هنا وظيفة صوتية دلالية حيث إن صوت المد لإحساسه بالبعد ودلالية لتنبيه البعيد بوضعه وهمه.

المطلب الثاني

القافية عند الجواهري

يتضمن هذا المبحث العنصر الثاني من عناصر الإيقاع في ديوان بريد الغربة عند الجواهري ومن خلال استعراضنا لهذا الديوان يمكننا استنتاج ما يلي:

أولاً: التركيز على توحيد حرف الروي في القصيدة الواحدة :

حيث إن الروي هو الحرف الأساسي من حروف القافية ، واجب الوجود فيها ، وإلا إذا تغيّر مرة يعدُّ عيبا يكسر القصيدة ، ويقصم ظهر الشاعر وهذا حرف الروي ، أما أن يكون ساكناً،فالقافية تسمى مقيدة ، أو أن يكون حرف الروي متحركاً ، فالقافية تدعى مطلقة ، ولكلا الحالتين أحكام ، والخير قادم ، يذكر صاحب (البنية الإيفاعية في شعر الجواهري)، إنّ حروف المباني التي تقع روياً على عدة أقسام أربعة بحسب وقوعها في الشعر العربي وقد حافظ الجواهري في قصائده على حروف روي وبشكل ملحوظ ،حيث كانت هذه الحروف لدى الجواهري يكثر أن تجيء روياً

[1] الجواهري، محمد مهدي (2001) ديوان الجواهري – الأعمال الشعرية الكاملة(1–7)، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، ط2 ص835

عنده وإن كانت بنسب متفاوتة ، وهي الراء والميم واللام والنون والباء والدال والسين والعين . فمثلا نجد النون وتكرارها فمن قصيدة **من دفتر الغربة**[1]

منْ بعيدٍ لكم يحنُّ حنيني ثارُ شجوني وبذكراكمُ تثار شجوني

يا أحباي والليالي عجيبا تٌ عجاف يأكلن كل سمين

ونلحظ كذلك تكرار النون من قصيدة يادجلة الخير

ومنطقٌ ليس بالفصحى فتفهمُه يوما وما هو من حسٍ بملحون

وانت يا دجلة الخيرات سِغْليةٌ قرعاء نافجةُ الحضنينِ تعلوني

لا ضيرَ كلٌّ اخي عُشّ مفارقُه وايُّ عُشّ من البازي بمأمون

ويا ضجيعَي كرىً أعمى يلفُّهما لفَّ الحبيبين في مطمورةٍ دون

حسبي وحسبُكما من فرقةٍ وجوىً بلاعجٍ ضَرِمٍ كالجمر يكويني

لم أعْدُ ابوابَ ستينٍ وأحسبني هِمَّاً وقفتُ على أبواب تسعين

ونجد من قصيدة ياناديمي المحافظة على حرف واحد وهو الدال:[2]

يا نديمي أمس اقتنصت طريداً شاعراً كان يستضيف البيدا

كان هماً، وكان صُلباً حديدا يملأ القفر موحشاً، تغريدا

قلت من؟ قال شرط أن لا تزيدا أنا أدعى: مسافر ويزيدا

من بلادٍ أعدت على القرودا ونفتني، وكنت فيها النشيدا

وتولى عني، فظلت مليا في قرود وفكر ونشيد

---

[1] الجواهري ديون الجواهري ص832

[2] محمد مهدي الجواهري(2001) ديوان الجواهري – الأعمال الشعرية الكاملة(1–7)، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، ط2 ص792

وعلى انه أجاد الرويا لم أجد في رويهِ من جديدِ[1]

وههنا يتميز الجواهري عن غيره باختياراته ،حيث يظهر لنا من خلال عدّة أبيات لترى كيفية تطويع الأذن العربية ، وهي التي تحكم ، وتجد الشاعر الملهم أو المتمكن قادر على تطويع الشعر ومفردات اللغة ، والجواهري على العموم "يتخير لقافيته في الأغلب روياً سهلاً مقبولاً على الأسماع..." .

ثانياً: التنوع في حركة القافية بين الفتح والكسر:

نجد حركة القافية المكسورة لدى الجواهري أكثر اتصالا بمقام الحزن والرثاء، مع كون الكلمات واحدة في المطلعين! فالكسر اللفظي دليل على الكسر النفسي، والانفتاح الذي توحي به الفتحة لايتناسب مع الحزن مطلقا، والسكون كبت وكتمان يختلفان عن الحركة المقترنة بالبوح والتحرر.

ومثاله من قصيدة يانديمي:

وتولى عني، فظلت مليا في قرود وفكر ونشيد

وعلى انه أجاد الرويا لم أجد في رويهِ من جديدِ

كان قلباً غضاً، وفكراً طريا شاءه الحظُ في مزاحف دودِ

كل طير "مسافرُ بنُ يزيدِ" حين يغدو فريسة لقرودِ[2]

وكذلك في نفس القصيدة وإن كان ماسبق بالكسر والذي يدل على الإنكسار لكن سرعان ماوجد الجواهر يكمل القصيدة بقافية تنتهي بالفتح والتي تدل على الشموخ:

يا نديمي كم أكره الملقا والكذوب المنافق الخرقا

---

[1] الجواهري ديون الجواهري ص786

[2] الجواهري ديون الجواهري ص793

ياندیمي وعز من صدقا إن بي من كليهما فرقا

غير أني ألفت ما اتفقا حين ألف غيره طرقا

فمن غير شك أن تقييد القافية في هذه القصيدة قد ساهم في إبراز جانب من الغضب والحزن ،ويبقى رصيد القافية أساسًا ومصبًا لتوالي هذا التقسيم وضرورة استعمال ما يدفع القافية إلى روّيها من رفع، أو نصب، أو جر، إلاَّ أَنَّه من الملاحظ تماماً أَنَّه مولع بأن تأتي القافية المجرورة مجرورة بحرف الجر ضمن مجيئها مجرورة بسبب آخر كالإضافة والتبعية وغيرهما.

1. الإكثار من حروف الجر

مما يكشف بوضوح عن مدى اهتمام الشاعر بالحفاظ على النبرة الموسيقية، فكأن حِسّه الإيقاعي لا يكتفي إلا أن يسعى إلى تتويجه بإيقاع القافية المجرورة.ومن أمثلة القافية التي استعمل فيها الجواهري صيغة القافية المجرورة بحرف الجر منها:

وضجَّةٌ من عصــافيرٍ بها فَزعٌ على أكِنَّتها بين الافـــانين

ومنطقٌ ليس بالفصحى فتــفهمُه يوما وما هو من حسٍ بملحــون[1]

واتخذت قصيدة يادجلة الخير للشاعر محمد مهدي الجواهري في بناء قافيتها قافية مطلقة مجرّدة من الرّدف والتأسيس موصولة بالمدّ هو (الياء).

هذه القافية أتت على نوعين من حيث الحركات :

أمّا الأوّل فهو من النوع (المتراكِب) ، والنوع الاخر هو من النوع (المتدارَك) .هذا التنوع في حركات القافية منح الخطاب الخارجي بين الشاعر ، من في داخل العراق وخارجه قوّة وتأثيرا في المجرى الموسيقي وهو الهم والأمل ، ومن ثمّ في سمع المتلقيّ لتتابع الحركات فيها وتنوّعها .[2]

---

[1] الجواهري ديون الجواهري ص785

[2] الجواهري ديون الجواهري ص815

لا ضيرَ كــلٌّ اخي عُشٍّ مفارقُه وايُّ عُشٍّ من البــازي بمامون

ويا ضجيعَي كرىً اعمى يلفُّهمــا لفَّ الحبيبين في مطــمورةٍ دون

حسبي وحسبُكمــا من فرقةٍ وجوىً بلاعجٍ ضَرِمٍ كالجمــر يكويني

لم أغْدُ ابوابَ ستــينٍ وأحسبني هِمَّاً وقفتُ على أبــواب تسعين

يا صاحبيَّ إذا أبصرت طيفَكمــا يمشي إليَّ على مهــلٍ يحييني

أطبقتُ جفنــاً على جفنٍ لابصُرَه حتى كــأنَّ بريقَ الموتِ يُعشيني

إني شممتُ ثرىً عنفــاً يضمُّكما وفي لُهاثيَ منــه عِطرُ (دارين)

بنوةً وإخاءً حــــلفَ ذي ولعٍ بتربةٍ في الغد الــداني تغطيني

لقد ودِدتُ وأســرابُ المنى خُدعٌ لم تَسلمــان وإن الموت يطويني

قد مِتُّ سبعينَ موتاً بعد يومِكمــا يا ذلَّ من يشتري موتــا بسبعين

2. شيوع علاقات التوشيح[1] في القافية:

- **من التقارب في الدلالة اللغوية لكلتا القافيتين:**

نرى اشتراك كلمة (ماينبشن به) مع الشطر الآخر للبيت (مدفون) في الدّلالة المعنوية ، والعلاقة الواضحة بين صفة ينبشن به والموصوف مدفون من حيث الدّلالة على مايكنز

والراهنــاتُ بجسمي يَنْتَبِشْنَ به نبشَ الهوامِ ضريحــا كلَّ مدفون

[1] التَّوْشِيحُ : اسم لنوع من الشعر ، استحدثه الأَندلسيُّون ، وله أَسماطٌ وأَغصانٌ وأَعاريضُ مختلفة ، وأَكثر ما ينتهي عندهم إلى سبعة أَبيات أن يَدُلّ أوّل البيت على القافية سئمت تكاليفَ الحياة ومن يعشْ ثمانين حَوْلا ، لا أبالك ، يسأمِ . فالتَّوشيح في كلمة (سئمتُ) مفتاح، محمد(1992) تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجيّة التناصّ)، ط3، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ص78

- **ونـرى التكـرار الـذي سـاهم فـي تكـوين** قافيـة البيـت والارتبـاط المعنـوي بـين كلمـة القافيـة واللفظـة المجـاورة فـي البيـت كمـا يظهـر لنـا الجـواهري أن « دجلـة » غضـبى بسـبب ما تري من الظلم في العراق و يعبّر عن علة غضبه هي غضب « دجلة»: [1]

يَا دِجْلةَ الخَيرِ مَا يُغْلِيْكِ مِنْ حَنَقٍ يُغلي فُؤَادِي وَ مَا يُشْجِيكِ يُشْجِيني

مـَا إنْ تَـزَالَ سِيَـاطُ الْبَغْـي نَاقِعَـةً فـي مَائكِ الطُّهْرِ بَيْنَ الْحِينِ و الْحِينِ

فمـثلا الاشـتراك فـي الجـذر اللغـوي بـين كلمـة القافيـة لمـسكنةٍ مـع لفظـة المسـاكين الواردة في اخر صدر البيت، ونرى الارتباط المعنوي بينهما

يادجلة الخير لم نَصحب لمـسكنةٍ لكن لنلمِسُ اوجـــاعَ المساكين

- ونلحظ علاقة التضادّ التي ساهمت في تكوين قافية

مثلَ الضرائـرِ هذي لا تطاوعني فأستريحُ إلى هــذي فتُؤوبني[2]

فهناك تضاد بين حالين وهما متغايران (لا تطاوعني) و(فتؤوبني)

ونرى الارتباط المعنوي في انتاج القافية والتقارب المعنوي

تلمُ ما قــد عسى ان فات شارِدُهُ نها ولـو كان في غيَّابة الصين

فنجـد أن الجـزء الأول مـن البيـت خـتم ب (شـارده) وهـو قريـب مـن قافيـة البيـت (غيَّابة الصين)

- وتلحظ الأثر المشترك لكلتا القافيتين للبيت الواحد[3]

يا نسائمَ إصبـــاحٍ تصفِّقُ لي ندى الغصــون بليلاتٍ وتسقيني

---

[1] الجواهري ديون الجواهري ص788

[2] الجواهري ديون الجواهري ص773

[3] الجواهري ديون الجواهري ص826

فكل أجزاء البيت تؤثر في نفس الشاعر (تصفِّقُ لي) و(تسقيني) وتبعث فيه السعادة

ويخلص الباحث من خلال ماسبق حول القافية عند الجواهري:

1. يعد ديوان بريد الغربة للجواهري متناه في الجزالة والقوة التي تلائم الذوق العراقي من ناحيةٍ، وتنسجم وشخصيته الثائرة من ناحية أخرى، فهو ذو طاقة شعرية كبيرة
2. ما من قصيدة للجواهري إلا وهي مشرقة بأطياف وألوان فنية عديدة، وما من قصيدة له إلا وهي برهان دامغ على أن الشاعر المطبوع القدير المتضلع من لغته، لا يخضع للقافية ولا للفظ، بل إنها طَوْعُ قلمه طواعية اللازب لأنامل المثَّال، وما من قصيدةٍ له إلا وهي صاحبة رسالة لجميع الأحرار.
3. الشاعر محمد مهدي الجواهري كان مولعاً باستخدام الربط بالفاء في اسلوب الحوار داخل القصيدة.
4. القافية هي المحرك الأول للتضام في شعره، حيث يتصرف في تضام البيت بالفصل بين المتلازمين الذين يحمل آخرهما القافية, وتشيع في شعر الجواهري ظاهرة التكرار للالحاح على بعض الأفكار والتأكيد عليها.
5. الجواهري شاعر طويل النفس، وغالباً ما يلزم نفسه بطول القصائد، مما كان له اثر في بعض عناصر النص، كالتكرار، والتذليل، وتفصيل المجمل. وتأتي ظاهرة التدوير في شعر الجواهري لأغراض محددة، اما لمد الصوت بحروف المد لتلقي ظلالاً دلالية على الكلام، او لعدم القطع بين متلازمين كالمضاف والمضاف اليه، والصفة والموصوف، او لنثرية القصيدة في معانيها وعدم احتمالها للقسمة الشطرية.
6. أغلب شعر الجواهري متبع في موسيقاه لعمود الشعر والنظام القديم، غير أنه يتميز في عدد من قصائده بأنواع من التجديد (استعمال تفعيلات بعدد – التنويع في القافية – كتابة القصيدة العمودية حسب المعنى لا حسب الوزن).

7. غالباً ما يكون ابتداء قصائد الجواهري في غربته عن الوطن بالنداء او فعل الأمر، وحين نعلم أن هذه النوعية من القصائد قد حجزت مكاناً كبيراً من ديوانه، فربما يسوغ لنا القول في تفسير تلك الظاهرة أن الجواهري يسيطر على شعره في ذلك النوع من القصائد – الهاجس الإنجازي, بمعنى أنه يطمح في الكثير للوطن والبلد والأمة، ويريد أن يحشد بندائه ما يستطيع أن يحشد من الناس، ويأمر بكل ما يتمنى أن يتحقق، ولهذا جاء الابتداء بالأمر والنداء على هذا النحو المكثف.

الفصل الثاني

الظواهر الصوتية في شعر الجواهري

الظواهر الدلالية في شعر الجواهري

دراسة الظواهر الصوتية والدلالية الداخلية في شعر الجواهري

المبحث الأول

الظواهر الصوتية الداخلية في شعر الجواهري

تساهم الظواهر الصوتية التي تتحقق من خلال النطق في العملية التأثيرية التواصلية بين المرسل والمستقبل؛ وذلك لأن ما يستطيع الكلام أن يعبر عنه لا من المعاني العامة فحسب، بل من الأحاسيس والمشاعر الشخصية بصفة خاصة تعجز عنه اللغة المكتوبة عجزا جرئيا أو كليا» لهذا تحول الاهتمام من المكتوب إلى المنطوق خصوصا في الدراسات الصوتية، ذلك لأن الخطاب المنطوق أكثر تأثيرا لما يحمله من خصائص إلقائية، كالنبرات، والنغمات، والإيقاع التي تجلب الانتباه، وترك الأثر في نفس المستمع، وذلك كون الخطبة عبارة عن تركيب لغوية، تحمل دلالات صوتية تتحقق من خلال الإلقاء[1].

المطلب الأول: ظاهرة الإبدال :

لغة : الإبدال مصدر قولك : أبدلت الشيء من الشيء إذا أقمته مقامه يقال في هذا المعنى أبدلته وبدلته وتبدلته وتبدلت به ، الجمع إبدال ،[2] والأصل في الإبدال جعل شيء مكان شيء كالإبدال من الواو والتاء في تاالله) وفي حاشية الصبان [3]: الإبدال : هو جعل حرف مكان حرف آخر مطلقاً .

---

[1] كوهن، جان (1986) بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر, الدار البيضاء، ص129.

[2] الزيات، احمد وآخرون(1993)المعجم الوسيط ، دار الدعوة، استانبول ج1 ص85

[3] الصبان ،أبي العرفان محمد بن علي (2014) حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك دار الكتب العلمية بيروت ج3 ص191

اصطلاحا : لكل من النحويين والصرفيين نظرة في تحديد هذا المفهوم ، تختلف عند كل منهما عن الآخر [1].

فقد عرف هو إبدال حرف من حرف آخر مطلقاً ، وافقه في المخرج أو الصفات أم لا بشرط حصول التناسب المعنوي بين اللفظين[2]

ولا يختص بأحرف العلة وما يشبه أحرف العلة سواء أكان للإدغام أو لم يكن ، وسواء أكان لازماً أم غير لازم ، ولابد فيه من أن يكون الحرف المبدل في مكان الحرف المبدل منه ويقول الدكتور إبراهيم أنيس [3]: إن هؤلاء قد وسعوا من شأن هذا الإبدال حتى شمل الإعلال، ويقول الأستاذ مجدي إبراهيم [4]: ويبدو أن الذين وضعوا هذا التعريف قد تصوروا أن عملية الإبدال إرادية يقوم بها صاحب اللغة أ نّى شاء ، وإ ذا عبروا بقولهم : قيام حرف مكان حرف لكانوا أقرب إلى التعبير عن طبيعة التطور الصوتي الذي يطرأ على اللغة ، فالواقع أن حدوث هذه الظاهرة غير متوقف على إرادة تقصد إليه ، وإ نما هو عملية ترتبط بالتاريخ والزمان الطويل، بحيث يجد المتكلمون باللغة أنفسهم أمام كلمات متعددة ، يدل على تشابه ما بينها على أن إحداهما قد تعرض لمثل هذا التطور خلال السنين.

والإبدال بحسب هذا المفهوم السابق يصدق على ما اتحدَّ فيه مدلولاً اللفظين وتقاربَ الحرفين مخرجاً نحو : أسود حالك ، وحانك ، أو صفة نحو : امُ تقِع لونه،

---

[1] وادي، طه (1989) جماليات القصيدة المعاصرة: ط2، مطبعة دارالمعارف ، القاهرة، ص79

[2] عمر بوبقار (2015) ظاهرة الإبدال بين الصوامت مقاربة صوتية دلالية في ضوء علم الأصوات الوظيفي، مجلة الذاكرة ،جامعة ورقلة ،العدد 5 ، ص336

[3] أنيس، إبراهيم (1975) الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 5، ص63

[4] محمد ، مجدي إبراهيم (2001) في أصوات العربية ، تصدير طاهر سليمان حمودة ، مكتبة النهضة القاهرة ،ص113

وانتُقـع لونـه وعلـى مـا اتحـد فيـه المـدلولان ولـم يتقـارب الحرفـان مخرجـاً أو صـفة نحـو : (أحم الأمر، وأجم الأمر)[1]

وعرف الإبدال بأنه جعل حرف من حروف (هدأتُ موطيا) مكان آخر على المشهور عندهم .وقد فرق الصرفيون بين نوعين من الإبدال[2] :

الأول : ويكون الغرض منه تسهيل النطق وتحقيق التماثل بين الأصوات ويسمى

بإبدال الإدغام ، كما في الفعل (قطّع) أصله (قطْطَع) أدغمت الطاء الساكنة في الطاء المتحركة، و(سكّر) أصله (سكْكَر) أدغمت الكاف الساكنة في الكاف المتحركة الآخر : لا يلحظ فيه الصرفيون هذه الصفة وإ ن لم تخرج عنها تعليلاتهم في كثير من المواضع ، ويسمونه بالإبدال الضروري في التصريف ، وإ ليه ينصرف اللفظ عند الإطلاق وما لم يشتهر يوصف بالشذوذ عندهم ، كما في إبدال اللام من النون في كلمة (أصيلال) أصلها (أصيلان) في قول النابغة :

وقفتُ فيها أصيلالاً أُسائلها ** أَعْيت جواباً وما بالربعِ مِنْ أَحدِ .

المـراد (أصـيلاناً) تصـغير (أصـلان) علـى غيـر قيـاس . وإ نمـا أبـدلوا مـن الـلام نونـاً ، فـإن قيـل: لـمَ زعمـتم أن الـلام بـدل مـن النـون ، هـل كانـت النـون هـي المبدلـة مـن الـلام ، والـلام مكـررة مـن الأولـى كمـا كـررت القـاف فـي (خنـدقوق) والنـون فـي (منجنـوق) قيـل لا يجـوز ذلـك لأن الـلام لـو كانـت أصـلاً لـم تثبـت الألـف قبلهـا فـي التصـغير، ولا انقلبـت فـي حـد انقلابهـا فـي (شـملال) و(سـربال) وكنـت تقـول(أُصـيليل) كمـا تقـول (

[1] عباس، حسن (1998) خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ص56-57.

[2] الراجحي، عبده (2011) التطبيق االصرفي ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ط2 ص69

شُمليل) و(سُريبيل) كما لم يقل ذلك بل ثبت أن اللام بدل والنون أصل ، وإ نها في حكم المنطوق بها

ويرى ابن جني[1] أنّ قُرب المخرج شرط لازم لتحقيق الإبدال يقول : والعرب تبدل هذين الحرفين من صاحبه لتقاربهما في المخرج ، كقولهم : (بحثر) أي (بعثر) لأن الحاء أخت العين ، ويمكننا التعرف على وقوع الإبدال في أي كلمة ، بأحد الأمور الآتية :[2]

1. بالرجوع إلى المبدل منه في بعض تصاريف الكلمة ، وهذا الرجوع إما أن يكون لزوماً أو غلبةً ، فالأول نحو (جدف) فإن فاءه بدل من ثاء(جدث) لأنهم قالوا في الجمع(أجداث) بالثاء فقط ، والثاني نحو(أفلط) ؛ أي أفلت ، فإن طاءه بدل من التاء لأنه أغلب فيه الاستعمال
2. يعرف بكثرة اشتقاقه كتراث ، فإن أمثلة اشتقاقه (ورث ، وراث ، موروث) .
3. يعرف البدل بقلة استعماله كقو لهم (الثعالي) في الثعالب و(الأراني) في الأرانب.
4. يعرف البدل بكونه فرعاً والحرف زائدًا (كضويرب) تصغير (ضارب) ، لأنه لما عُ لم الأصل عُ لم أن هذه الواو مبدلة من الألف ، فردها التصغير إلى الأصل
5. يعرف البدل بكونه فرعاً وهو أصل ، (كمويه) فإنه تصغير (ماء) فلما عُرف أنه على (مويه) علم أن الهمزة مبدلة من الهاء فردها التصغير إلى الأصل .

---

[1] ابن جني (2001) الخصائص ، تحقيق عبدالحيمد هندواي ، دار الكتب العلمية بيروت ج1 ص78

[2] كليب، سعد الدين (1997) وعي الحداثة، ط 1، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، اتحادالكتاب العرب، دمشق، ص304.

6. يعرف البدل أيضاً بلزوم الكلمة وزنا غير معروف (أي مجهول) نحو (هراق) بحكم بأن أصله (أراق) فإن هاءه بدل من الهمزة ، والهمزة زائدة ، فوزنه غير معروف في اللغة .

أسباب الإبدال:

لا شك أن الإبدال نشأ نتيجة أسباب معينة ، وعوامل خاصة ، فلم ينشأ اعتباطاً ولا مصادفة ، لكن وجوده في اللغة مرتبط بعدة أسباب ، هذه الأسباب يرجع أهمها إلى الآتي :[1]

1. اختلاف اللهجات بشرط أن تكون الألفاظ التي حدث فيها الإبدال متحدة المعنى، ولم تختلف صورتها إلا في حرف واحد ، كقول ابن خالويه في شرح الفصيح[2] : (اختلف رجلان في (الصقر) ، فقال أحدهما بالسين ، وقال الآخر بالصاد ، فتحاكما إلى أعرابي ثالث ، فقال أمّ ا أنا فأقولُ (الزقر) بالزاي ، قال ابن خالويه[3] : فدل على أنها ثلاث لغات
2. التطور الصوتي الذي يعرِض للأصوات على ألسنة الناطقين، بشرط أن تكون هنالك علاقة صوتية بين المبدل والمبدل منه كالقرب في الصفة أو المخرج ولقد أثبتت الدراسات والتجارب أن الأصوات ــ كغيرها تتطور بتطور الزمان والمكان ، فمثلاً القاف المجهورة أصبحت مهموسة ، ثم تطورت إلى كاف في لهجات شعبية ، فهم يقولون ــ مثلاً ــ (كال في قال) و(كتلة كتلاً) في قتله قتلاً . . .)، وهكذا

---

[1] عباس، حسن (1998) خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص43

[2] ابن خالويه الحسين بن أحمد (2017) شرح الفصيح، تحقيق أ.د. عبدالله بن عمر الحاج إبراهيم ود. خالد بن محمد التويجري ود. سعيد بن على العمري، مركز البحوث والتواصل المعرفي، الرياض ص 79

[3] ابن خالويه الحسين بن أحمد (2017) شرح الفصيح، مصدر سابق ص 80

تتطـور بعـض الأصـوات فـي مخارجهـا وصـفاتها بتطـور الزمـان ، فمـثلاً الضـاد التـي تخـرج مـن حافـة اللسـان ، أصـبحت تخـرج مـن طـرف اللسـان كمـا فـي الفعـل (اضـرب) كمـا أنهـا أصـبحت النظيـر المفخـم للـدال ، ونلاحـظ أيـضً ا تـأثير طبيعـة المكـان فـي نطـق الأصـوات وتطورهـا ، فقـد رأينـا الحضـري يـؤثر الأصـوات المهموسـة والرخـوة ، فـي حـين أن البـدوي يـؤثر الأصـوات الشـديدة لأنهـا أوضـح فـي السـمع وتنسـجم مـع بيئته وطبيعته والحضري يرقق والبدوي يفخم.

3. تقـارب اللفظـين لتقـارب المعنيـين ، كمـا فـي قولـه تعـالى : (أَلَـمْ تـرَ أَنَّـا أَرْسَـلْنَا الشَّـيَاطِينَ عَلَـى الْكَـافِرِينَ تَـؤُزُّهُمْ أَزا) أي تـزعجهم وتقلقهـم فهـذا فـي معنـى تُهـزهم هزّاَ،والهمزة أُخت الهاء ، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين .

4. التصـحيف والتحريـف : وهمـا مـن المسـائل اللغويـة التـي ابتليـت بهـا الكتابـة العربيـة منـذ القـدم، والتحريـف هـو (تغيـر فـي شـكل الحـروف المتشـابهة فـي الرسـم (كالـدال والـراء)، (والـدال والـلام) معنـى هـذا أنـه شـمل الكلمـات التـي تتقـارب مخارجهـا وصـفاتها (كالصـاد والسـين) ، و(الطـاء، التـاء) و(القـاف، والكـاف) و غيـر ذلـك مـن الحـروف التـي سـهل التحريـف فيهـا لتشـابه الجـرس الصـوتي بينهمـا، فلـولا تفخـيم الحـروف الأولـى لأصـبح النطـق واحـداً) . وأمـا التصـحيف فهـو (تغييـر فـي نقـط الحـروف المتماثلـة فـي الشـكل) كمـا فـي (الجـيم، والحـاء ، والخـاء) أو (البـاء ، والتـاء، والثـاء) فنسـيان نقطـة أو زيـادة أُخـرى ينشـأ عنـه تصـحيف وبالتـالي يـؤدي إلـى نشـأة الإبدال)[1]

[1] الحمد ، غانم قدوري (1986) الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، مطبعة الخلود، بغداد، العراق، ص73

5. أخطاء النطق والسمع ، كالإبدال بين (الميم ، والنون) يقول المبرد : (والميم تخرج من الخياشيم لما فيها من الغنة ، فلذلك تسمعها كالنون ، لأن النون المتحركة (مُ شربة غنة والغنة من الخياشيم) ويقول أحمد بن فارس الشدياق : (ومنه ما جرى فيه الإبدال بسبب تشابه الحروف التي في النطق أو الخط)[1]

6. التعريب : وهو عبارة عن إبدال الأصوات التي ليست من أصوات العربية إلى أقربها مخرجاً ، لـئِّلا يدخل في كلامهم ما ليس في أصواتهم) . فما غُير من الحروف كان بين الجيم والكاف ، ربما جعلوه جيما ، وربما جعلوه كافًا ، وربما جعلوه قافًا ، لقرب القاف من الكاف قالوا : كُربج وبعضهم يقول : قربق[2]

وأرجع المحدثون نشأة هذه الظاهرة إلى التطور الصوتي ، ويقول الدكتور أنيس [3]: وحين نستعرِض تلك الكلمات التي فُسرت على أنها من الإبدال حينا ، ومن تباين اللهجات حينا آخر لا نشك لحظة في أنها جميعها نتيجة التطور الصوتي، أي أن الكلمة ذات المعنى الواحد حين تروي لها المعاجم صورتين أو نطقين ، ويكون الخلاف بين الصورتين لا يجاوز حرفا من حروفها نستطيع أن نفسرها على إحدى الصورتين هي الأصل ، والأخرى فرعُ لها أو تطور عنها، غير أنه في كل يُشترط أن نلحظ العلاقة بين الحرفين المبدل والمبدل منه ، أي أن التقارب في الصفة أو المخرج شرط أساسي في كل تطور صوتي[4]

---

(1) ابن فارس ، أحمد (2003) معجم مقاييس اللغة ، دار الحديث ، القاهرة ، ط2، ص231

(2) إبراهيم، صاحب خليل (2000) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص41

(3) أنيس، ابراهيم (1972) موسيقى الشعر، ط4, مكتبة الانجلو المصرية، ص107.

(4) الطالب ، عمر (2000) عزف على وتر النص الشعري، اتحاد الكتاب العرب , ص222.

ويمكن التمييز في في شعر الجواهري بين عدَّة أنواع من الإبدال، حيث تنوَّعت صوره بين صور الابدال المألوفة وصور أخرى. فمن الابدال الاسمي النمطي قوله في قصيدة (يا غادة الجيك ويا سحرهم)[1]:

يا غادة الجيك ولم يجتمع كحسن أهليك لأهلٍ وآلْ

بوهيميا والنَّاس في خطَّةٍ وأنتِ في أخرى كحربٍ سجالْ

فقوله: (وأنتِ في أخرى) يساوي قوله: (وأنتِ في خطَّة)، ومجيء (أخرى) محل (خطة) مساهم في سبك النص، لاختصاره من جهة، ولربط الجملتين والشطرين بعضهما ببعض من جهة أخرى.

أما الابدال الاسمي غير النمطي في شعره فنجد منه هذا البيت الذي يبدو الابدال في ظاهره وكأنه إحالة، فهو من قوله في (وخزات)[2]:

طيَّارةٌ في بلادي تكفي لحلِّ المشاكلْ

وحفنةٌ من نُضارٍ تهدُّ كلَّ الهياكلْ

أصاحبُ الأمرِ يَهْوى شيئًا ونحن نجادلْ؟

نُريدُ وضعًا جديدًا لكن بغير مخاضِ

شعبي لهذا وهذا غنيمةٌ بالتَّراضي

فإتيانه بأسماء الإشارة: (لهذا وهذا) ليس من قبيل الإحالة، لعدم وجود مرجع لهذه الأسماء مذكور في ما سبق من النص، ويظهر أنَّ الشاعر كان يقصد أن يقول:

---

[1] الجواهري 02001) الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق ، ص941.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة/108.

(لفلان وفلان)، ثمَّ توسَّل بالاستبدال إلى التعتيم، حرصًا على ألا يؤخذ بإشاراته إلى من يملك السلطة بالخيانة والرشوة، لا سيَّما وهو يعترف ضمنًا بأنَّ كلامه هذا (وخزات).

كما أنَّ من الاستبدال الاسمي غير النمطي قوله في (أحمد شوقي)[1]:

طوى الموتُ ربَّ القوافي الغُرَرْ وأصبح شوقي رهينَ الحُفَرْ

وأُلقيَ ذاك التراث العظيمُ لثقْلِ التراب وضغطِ الحَجَرْ

وجئنا نعزّي به الحاضرينَ كأنْ لم يكن أمسِ فيمن حضرْ

والحديث هنا عن قوله: (ذاك التراث العظيم)، وإذا استبعدنا اسم الإشارة والصفة تبقَّى لنا لفظ (التراث) بديلاً لـ(الشاعر) في المفهوم من اللفظ، وطريق الاستبدال هنا الاستعارة، وقد جاءت وسيلةَ سبكٍ دلاليَّة المقصد وبعيدة الغور، ففي مجيئها على هذا النحو إيحاءٌ بصفة يريد الشاعر إثباتها لمرثيِّه، إذ القضيَّة التي يريد إثباتها هي (الشاعر أحمد شوقي=التراث).

وإذا انتقلنا إلى الابدال الفعلي وجدنا الجواهري لم يستعمل مطلقًا الابدال الفعلي بالصيغة العامَّة (فَعَل) ومشتقاتها، وقد أضناني البحث عن موضع واحد لهذا الاستعمال في شعره، وحتَّى في قوافٍ يُحتمل وجودها فيه لم ترد مطلقًا، وفي هذا ملمحٌ نصي، فهذا الابدال مرتبطٌ أكثر بالنصوص النثرية، وحتَّى لو وردت في نص موزون لكانت صياغته نثرية، كما لو قيل: "وأتيت من شوقٍ إليك وليت أني ما فعلت"، فالتعبير (ما فعلت) بعيد عن روح الشعر، وإذا ورد في شعرٍ ما حُكِم على قائله بالضعف، وغير عجيب أن يتجنَّبه الجواهري؛ لطول نفَسه وتنوُّع أسلوبه، وعدم هبوطه

[1] الأعمال الشعرية الكاملة/286، ومثله ص189.

إلـى مثـل هـذا الأسـلوب، غيـر أنَّ فـي شـعره أنماطًـا أخـرى للاسـتبدال الفعلـي، ومنهـا مـا ورد في (جناية الأماني) من قوله[1]:

جلبتْ لي الهمَّ والهمُّ عنا آهِ ما أروحني لولا المُنى

آهِ ما أخيبني من غارسٍ شجرَ الآمال لكنْ ما جنى

فقولـه: (غـارس) اسـم فاعـل عمـل عمـل فعلـه، والموضـع هنـا يسـتدعي الفعـل بقـوَّة، نظـرًا للعطـف عليـه بجملـة (مـا جنـى)، فكـأنَّ تركيـب الجملـة الأصـلي: (مـا أخيبنـي مـن غـارس، [غـرَسَ] شـجر الآمـال لكـن مـا جنـى)، ثـمَّ اختـزل التركيـب (غـارس غـرس) فـي (غارس) واستبدل اسم الفاعل بفعله.

ومن الاستبدال الفعلي أيضًا في شعره قوله في (مستهام)[2]:

إن سعى الواشي يريك الغيَّ رُشدا لا تكن أهلاً وصُنْ للودِّ عهدا

حـاش لله بـقـايـا ذمَّـةٍ منك أن تُشمِتَ بي خصمًا ألدَّا

أنـا إن بُـلِّغتُ عنـكم ريبـةً قلتُ : شكرًا لهمُ منِّي وحمدا

وإذا قـيـل : جفـا من سـلـوةٍ قلتُ : لا أسلو وإن عاف وصدَّا

مُسـتـهامٌ كرع الـدَّمـع فمـا زاده إلا جوىً فيكم ووقْدا

والسـياق المتوقَّـع أن يقـول: (إن سـعى الواشـي يريـك الغـي رشـدا، فـلا تسـمع لـه)، لكنَّـه قـال: (لا تكـن أهـلاً)، وهـذا جـواب شـرط غيـر متوقَّـع لـدى المتلقِّـي، رفـع بـه الشـاعر درجـة الإعلاميَّـة فـي الـنصِّ، ومقصـده هنـا أنَّ السـماع للواشـي يجعـل السـامع أهـلاً للواشـي، لا أهلاً لحبيبه؛ لورود (لا تكن أهلاً) بديلاً لـ(لا تسمع للواشي).

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة/75.

[2] محمد مهدي الجواهري الأعمال الشعرية الكاملة ص 109.

ومـن الإبـدال العبـاري فـي شـعر الجـواهري، ومما ورد منـه قولـه فـي ختـام (جـائزة الشعور)[1]:

قم يا جميل فحامني يا حامي الأدب العراقي

يـا من بشعرك ظنَّت الأقوام أنَّ الشَّعب راقي

قبلي بأحجارٍ رُشِقْتَ لقاء هاتيك الرِّشاقِ

تلك العرائس كم لقتْ ضيمًا وهنَّ بلا صَداقِ

أوَبعد ذا يتشدَّقون بقُرب دور الإنعتاقِ

ففـي (ذا) مـن قولـه: (أوَبعـد ذا) اسـتبدال عبـاري، لأنَّـه محيـلٌ علـى كـلِّ مـا ذُكِـر فـي القصـيدة مـن مـا آل إليـه حـال الأدب العراقـي، وقـد جـاء هـذا الاسـتبدال فـي ختـام الـنص مسـاهمًا فـي تـذكُّر الأبيـات السـابقة ومـا ورد فيهـا مـن معـاني انحطـاط الأدب وجنايـة السياسة عليه[2].

ومن الابدال الحرفي قول الجواهري:

الآكلين بلحمي سُمَّ أغرِبةٍ وغصَّةً في حلاقين الشواهين[3]

ويعلـق محققـو شـعر الجـواهري أن أصـل الحلاقـين هـي حلاقـيم فأبـدل الشـاعر المـيم نـون وذلـك لاسـتثمار الجانـب الصـوتي فـي الكلمـة محققـا بالمجـاورة بـين حلاقـين وحلاقـيم المجـاورة التـي انشـأها بحيـث تحقـق تـوازن إيقـاعي تمكـن مـن تحقيقـه بإسـلوب الإسـتبدال الحرفـي الـذي لجـأ إليـه فـي بنـاء اللفظـة فـالخرق هنـا هـو خـرق علـى مسـتوى بنيـة الكلمـة

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة ص189.

[2] الاعظمي ، حسين اسماعيل (2002) الطريقة القندرجية في المقام العراقي واتباعها دراسة تحليلية فنية نقدية لاحدى طرق الغناء المقامي البارزة في القرن العشرين المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص62

[3] محمد مهدي الجواهري ديوان الجواهري ج5 ص94

لتحقيق توازن صوتي بالمجاورة بين كلمتين تم تغليب ايقاع الثانية منهماوتم الابدال بشكل لم يوؤثر في البنية العروضية للكاملة[1]

المطلب الثاني : ظاهرة الإدغام:

الإدغام لغة واصطلاح :

الإدغام لغة :

هو إدخال شيء في شيء ، يُقال : أدغمتُ اللّجام في فم الدابة؛ أي أدخلته في فيها وفي اللسان : دَغَمَ الغَيثُ الأرض يُدغمها، وأدغمها، إذا غشيها وقهرها ، والإدغام إدخال اللجام في أفواه الدواب، وأدغم الفرس اللجام، أدخله في فيه . قال الأزهري : والإدغام إدخال حرف في حرف ، يقال : أدغمتُ وأدغمتُه على افتعلته . والإدغام بالتشديد من ألفاظ البصريين ، والإدغام بالتخفيف من ألفاظ الكوفيين.[2]

الإدغام اصطلاحا:

له تعريفات عديدة منها تعريف ابن يعيش :أن تصل حرفا ساكنا بحرف مثله متحرك من غير أن تفصل بينهما بحركة أو وقف فيصيران لشدة اتصالهما كحرف واحد، ترتفع اللسانُ عنهما رفعة واحدة شديدة، فيصير الحرف الأول كالمستهلك على حقيقة التداخل والإدغام وذلك نحو شدّ، ومدّ وليس إدغام الحرف في الحرف إدخاله فيه على الحقيقة بل هو إيصاله به من غير أن يُفك بينهما[3]

---

[1] العجيلي كمال عبدالرزاق(2012) البنى الاسلوبية دار الكتب العلمية ، ط1، ص 272

[2] ابن يعيش، يعيش بن علي بن يعيش (2001) شرح المفصل للزمخشري ، مصدر سابق،ج٥ ،ص٥١٢.

[3] صبحي ، محيي الدين (1978) مطارحات في فن القول: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق, ص24.

ويعرفه الأزهري[1] : رفعُك اللسان ، ووضعك إيّاه بالحرفين دفعة واحدة بعد إدخال أحدهما في الآخر، فيجب إدغام أول المثلين الساكن أولهما، المتحرك ثانيهما ومعنى هذا أنّ الإدغام هو اللفظ بحرفين حرفا كالثاني مشددا ، ولقد تحدّث سيبويه [2] في الكتاب، عن الإدغام بقوله : وكلما توالت الحركاتُ أكثر كان الإدغام أحسن ـ وإ ن شئت بيَّنت ـ وإ ذا التقى الحرفان المثلان اللذان هما سواءٌ متحركين ، وقبل الأول حرف مد فإنّ الإدغام حَ سَنٌ لأنّ حر ف المد بمنزلة متحرك في الإدغام .

ألا تراهم في غير الانفصال قالوا : (رادٌّ) و (تمُ ودَّ الثوبُ)، ولقد أدرك القدماء ما تهدف إليه هذه الظاهرة من سهولة النطق وتسيره ، والاقتصاد في الجهد العضلي الذي يساعد على التخلص من الثقل الذي يحدثه اجتماع المثلين ، يقول ابن يعيش [3]: والإدغام نوع من التخفيف الذي يساعد على التخلص من وطأة الثقل الذي يوجبه اجتماع المثلين ، أو ما يشبههما ، والعود إلى النطق بحرفٍ واحد بدلا من حرفين متجاورين

حروف الفم وعلاقتها بالإدغام :

والإدغام يكثُر في حروف الفم واللسان وذلك بخلاف حروف الحلق والشفتين و الإدغام أكثر ما يكون في أصوات الفم واللسان لأنهما أكثر الحروف

---

[1] الأزهري خالد (2006) شرح التصريح على التوضيح ، تحقيق محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية بيروت ، ج2 ص117

[2] سيبويه (2009) الكتاب ، تعليق إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية بيروت ، ج2 ص59

[3] ابن يعيش(1988) شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، مكتبة المتنبي، القاهرة، ج:9، ص:55.

ويؤكد هذا قول ابن يعيش [1]:اعلم أن الإدغام في حروف الفم واللسان هو الأصل، لأنهما أكثر في الكلام ، فالثقل فيهما إذا جاورت وتقاربت أظهر، والتخفيف لها ألزم ، ونفهم مما سبق أن علماءنا القدامى أدركوا ما تهدف إليه هذه الظاهرة الصوتية من تيسير النطق، وتحقيق حد أدنى من الجهد اللازم لنطق صوتين ، ولذلك قالوا : (يرتفعُ اللسان بهما رفعةً واحدة) وتقييدهم اللسان بذلك مبنى على ملاحظتهم : أن الإدغام أكثر ما يكون في أصوات الفم واللسان لأنها أكثر الحروف

ويقول الأستاذ مجدي إبراهيم[2] : لولا تقييدهم اللسان بذلك فقد يلحق الإدغام أصواتا لا دخل للسان في نطقها كأصوات الحلق والشفتين، وبهذا يكون التعريف الجامع للإدغام قد خلا من تقييد اللسان بذلك أكثر دقة وشمولا.

أقسام الإدغام :

لقد ميز العلماء بين نوعين من الإدغام على أساس حركة المدغم في المتماثلين أو المتقاربين أو المتجانسين وهذان النوعان هما :

1. الإدغام الصغير : هو ما كان الحرف الأول فيه ساكنا

ويقول الدكتور أنيس : وفيه يتحقق مجاورة الصوتين المتجانسين أو المتقاربين إذ لا فاصل بينهما من أصوات اللين

وحكمه وجوب الإدغام ، وذلك إذ لم يكن الأول حرف مد ، نحو : (قالواهم) ، و(ماليه ـ هلك) وقد حصر ابن جني هذا النوع من الإدغام في الإمالة الإمالة ، وقلب تاء الافتعال طاءً ا أو دالا ، وقلب السين صادا قبل حروف الاستعلاء ، وتقريب

---

[1] المصدر السابق، ج:9، ص:62

[2] محمد، مجدي إبراهيم (2001) في أصوات العربية ، مرجع سابق ،ص119

الصوتين مع حروف الحلق ومع غيرها ، و تقريب الحركة من السكون ، وتقريب السكون من الحركة .

2. الإدغام الكبير : هو ما كان أول الحرفين فيه متحركا سواء كانا مثلين أم جنسين أم متقاربين وسُمي كبيرا لكثرة وقوعه إذا كانت الحركة أكثر من السكون ، قيل لتأثيره في إسكان المتحرك قبل إدغامه ، وقيل لما فيه من الصعوبة ، وقيل لشموله نوعي الجنسين والمثلين والمتقاربين

وبناء على ما سبق ، فإن الإدغام يقع بين المتماثلين المتقاربين والمتجانسين

فالمثلان : هما الحرفان اللذان اتّحدا مخرجا وصفة ، كالباءين ، والدالين نحو : (اضرب بعصاك) ، و(قد دخلوا)

المتقاربان : هما الحرفان اللذان تقاربا مخرجا وصفة ، أو مخرجا لا صفة ، أوصفة لا مخرجا ، كالزاي والذال ، نحو : (إذ زين) أو كالدال والسين نحو : (قد سمع) ، أو كالذال والجيم نحو : (إذ جاءكم)

المتجانسان:هما الحرفان اللذان اتحدا مخرجً ا واختلفا صفة كالدال والتاء نحو : قد تبين[1]

ومما قاله الشاعر محمد مهدي الجواهري:

سكُتُّ وصدري فيه تغلي مراجلُ وبعضُ سكوتِ المرءِ للمرءِ قاتلُ

وبعضُ سكوتِ المرءِ عارٌ وهُجْنَةٌ يُحاسَبُ من جّراهُما ويُجادَل

ففي سكتُّ : إدغام تاء الفعل مع التاء المتحركة بعد تسكين تاء الفعل بسبب اتصاله بالتاء المتحركة . (سَكَتْ + تُ = سكتُّ) .

---

[1] عبدالرحمن، أيوب (1975) أصوات اللغة ، مطبعة دار التاليف، القاهرة ط1 ص59

قال الجواهري في قصيدة أزح عن صدرك:

وخلٍّ حطــامَ مَوْجدةٍ تناثُر فوقــهُ قصَدا

نجد فيها إسقاط المقطع في الفعل تناثر والأصل تتناثر لكن الاسقاط لان في توالي النطق بالتاء ثقل فحذف أحدهما لأن العربية تفر من توالي الأمثال

وهل رد الحياة دما لميت أنه خلدا

الفعل رد أصله ر د د وقع الصوت الفتح الذي بعد عين الفعل بين صحيحين مثلين فيقط وهذا السقوط يمكن تفسيره بقانون الجهد حيث يوفر الجهد على اللسان ويعد النطق بالصوت الأول من الصحيحين المثلين اللذين تجاورا مجاورة مباشرة وقد أدغم الأول في الثاني ليرتفع بهما اللسان ارتفاعة واحدة فيخف الجهد عليه.[1]

ومن ذلك:

عَمَرتْ بِذِكْرِكُمُ اللَّذيذِ مَجَالسُ وأَزَيَّنَتْ بِـهَوَاكُمُ أَسْـوَاقُ

الأصل تزينت فأدغم التاء في الزاي[2]

المطلب الثالث: ظاهرة الهمز

تعريف الهمزة:

يقول الخليل[3] : والهمزة مخرجها من أقصى الحلق مهتوتة مضغوطة ، فإذا رُ فَّه عنها لانت فصارت الياء والواو والألف عن غير طريقة الحروف الصحاح، ويقول سيبويه : الهمزة حرف

---

[1] خلف، صيوان خضير (2011) بنية الافعال في قصيدة أزح عن صدرك الزبدا، مجلة أبحاث البصرة، جامعة البصرة المجلد 36، العدد 3 ،حزيران 2011 ص 29

[2] ابراهيم ، صهيود سعيد (2017) ظواهر لغوية عند الجواهري مجلة آداب البصرة العدد 80 ،2017 ،ص 126

[3] الفراهيدي ، الخليل (2003) كتاب العين ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ج 1 ،ص 52

مجهور من أقصى الحلق وقال المبرد [1]: الهمزة حرف يتباعد مخرجه عن مخارج الحروف ، ولا يشركه في مخرجه شيء ولا يدانيه إلا الهاء والألف

والهمزة أيضاً : حرف شديد مستثقل يخرج من أقصى الحلق [2]، إذْ كان أدخل الحروف في الحلق ، فاستثقل النطق به إذ كان إخراجه كالتهوع) وذكر ابن جني[3] أن مخرج الهمزة من أسفل الحلق وأقصاه أما ابن سينا فله رأي آخر حيث يقول : (فإنها تحدث من حفز قوي من الحجاب وعضل الصدر لهواء كثير، ومن مقاومة الطرّ جهالي الحاصر زمانا قليلا لحفز الهواء ثم اندفاعه على الانقلاع بالعضل الفاتحة وضغط الهواء معا.[4]

ويذكر ابن الجزري: أن الهمزة والهاء اشتركا مخرجا وانفتاحا واستفالا وانفردت الهمزة بالجهر والشدة) هذه بعض آراء القدماء فيما يخص مخرج الهمزة .[5]

ويقول محمود السعران[6] : يحدث هذا الصوت بأن تُسد الفتحة الموجودة بين الوترين الصوتين ، وذلك بانطباق الوترين ، انطباقا تاما فلا يسمح للهواء بالنفاذ من الحنجرة يضغط الهواء فيما دون الحنجرة ، ثم ينفرج الوتران فينفذ الهواء من بينهما فجأة محدثا صوتا انفجاريا، ويقول عبد الصبور شاهين عن مخرج الهمزة : صوت يخرج من الحنجرة ذاتها نتيجة انغلاق الوترين الصوتيين تماما،

---

[1] المبرّد ، أبو العباس محمد بن يزيد (1998) المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، دار الكتب العلمية بيروت، ج:1، ص:216.

[2] أبو مصطفى، خالد محمود (2011) ظاهرتا الهمز والإمالة عند القراء الكوفيين الثلاثة عاصم وحمزة والكسائي دراسة صوتية وصفية تحليلية ،رسالة ماجستير من الجامعة الإسلامية /غزة ص51

[3] ابن جنّي(1985) سرّ الصناعة، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ج1، ص49

[4] ابن سينا(2011) أسباب حدوث الحروف ، تحقيق فرغلي سيد عرباوي ، دار الكتب العلمية بيروت ط.1 ص75

[5] الحمد ، غانم قدوري (1986) الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، مطبعة الخلود، بغداد، العراق، ط6ص:98.

[6] السعران، محمود (1997) علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي) ، دار الفكر العربي، ط2 القاهرة ص84

ثم انفتاحهما في صورة انفجار مهموس ،فهي إذن صوت حنجري انفجاري مهموس وهي بذلك تعد من الصوامت ويقول كمال بشر : بأنّ الهمزة هي أول الأصوات العربية مخرجا حكم سليم ولكنها ليست من أقصى الحلق، وأنما هي من الحنجرة .

ويقول الدكتور أنيس[1] : والهمزة صوت شديد لاهو بالمجهور ولا بالمهموس، لأن فتحة المزمار معها مغلقة إغلاقًا تامً ا فلا نسمع لها ذبذبة الوترين الصوتين، ولا يسمح للهواء بالمرور إلى الحلق إلا حين تنفرج فتحة المزمار، ذلك الانفراج الفجائي الذي ينتج الهمزة، ، وهي من أصعب الحروف لبُعد مخرجها ولأنها تجتمع فيها صفتان من صفات القوة هما الجهر والشدة[2]

أحوال الهمزة في اللغة العربية :

للهمزة في اللغة العربية ثلاثة أحوال [3]:

التحقيق والتسهيل والتحويل ، قال أبوزيد الأنصاري في اللسان : الهمز على ثلاثة أوجه :

التحقيق والتخفيف والتحويل ،

1. التحقيق منه أن تعطي الهمزة حقها من الإشباع ، فإذا أردت أن تعرف إشباع الهمزة فاجعل العين في موضعها كقولك من الخبء : قد (خبأت لك) بوزن (خبعت لك) ، و(قرأت) بوزن (قرعت) ، فأنا (أخبع) ، و(أقرع) ، وأنا (خابع و خابيء) و(قاريء) نحو(قارع) .
2. التخفيف من الهمز إنما سموه تخفيفا لأنه لم يعط حقه من الإعراب والإشباع ، وهو مُ شرب همزا ، تصرف في وجوه العربية بمنزلة سائر الحروف التي تحرك كقولك : (خبات وقرات) فجعل الهمزة ألفا ساكنة على سكونها في التحقيق

---

[1] أنيس ، إبراهيم (1975) الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط:5، ص:71.

[2] شاهين ،عبدالصبور (1980) المنهج الصوتي للبنية العربية مؤسسة الرسالة بيروت ص115

[3] العطية ، خليل ابراهيم (1983) في البحث الصوتي عند العرب منشورات الجاحظ للنشر بغداد ص46

3. التحويل من الهمز ، فأن تحول الهمزة إلى الياء والواو كقولك (قد خبيت المتاع فهو مخبّئ ، فهو يخباه) ، تقول (رفوتُ الثوبَ رفوا) ، فحولت الهمزة واوا .

ويبين سيبويه السبب في تخفيف الهمز، فيقول[1] : (اعلم أن الهمزة إنما فُعل بها هذا (التخفيف) لأنها بُعدَ مخرجها ، ولأنها نبرة في الصدر تخرج باجتهاد ، وهي أبعد الحروف مخرجا ، فثقل عليهم ذلك ؛ أي تحقيق الهمزة ، لأنه كالتهوع) ويقول السيوطي[2] : (اعلم أن الهمز لما كان أثقل الحروف نطقا ، وأبعدها مخرجا ، تنوع العرب في تحقيقه بأنواع التخفيف ، وكانت قريش وأهل الحجاز أكثرهم تخفيفا ولذلك أكثر ما ورد تخفيفه من طرقهم

اما في مقصورته فقد أكثر الجواهري من استخدامه الألف رويا فاقصر الممدود ليجعل من ألفه رويا،كما في هذه الأبيات المتفرقة أمثلة لا حصراً [3]:

أدر عليــه ثـدي الخمـول وهزتـه فـي المهـد كـف الغبـا

فيـا طالمـا كـان حـد البغـي يخفـف مـن فحـش اهـل البغـا

ومـا بـالنفوس اللـواتي ملكـن باطمـاحهن عنـان الـسما

عجبـت وقـد اسـلمت نفسها لعـرك الخطـوب وعـصر الـشقا

تعـيش علـى الأرض أم الكفـاح وتـربط احلامهـا بالـسما

وتـصنع بـالورد آمالهـا كمـا طـرز الحـائك ون الـردا

وهم يعشقون هتـاف الجموع ويخـشون مـا بعـده مـن عنـا

---

[1] سيبويه (2009) الكتاب ، مصدر سابق ج1ص73

[2] السيوطي جلال الدين (2014) المزهر في علوم اللغة وأنواعها،تحقيق محمد جاد المولى و محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ،المكتبة العصرية بيروت طبعة مصورة عن طبعة عيسى البابي الحلبي ج2 ص49

[3]خضير ، عباس درويش (2016)الجواهري والراعي ، مجلة أهل البيت عليهم السلام، طهران ، العدد 14 ص 61 – ص 83

كما خفف الهمزة ليجعل منها الفاً :

بـرغم الابـاء ورغـم العلـى ورغـم انـوف كـرام المـلا

ويرعـون فـي هـذر يـابس مـن القـول رعـي الجِمـال الكـلا

ولمـا يـزل مثـل سـائر علـى النـاس يجـري: بأيـدي سـبا

لَـفَّ العَبـاءَةَ واستقَـلاَّ بقطيعِـهِ عَجَـلاً ومَـهْلا

وانصاعَ يَسحَبُ خَلفَهُ رَكْـبَاً يُعَرِّس حيثُ حَـلاَّ

أوْفَى بـهـا صِـلاًّ يُـزا حِمُ في الرمالِ السُّمْرِصِلاَّ

يَـرْمِي بها جبلاً فـتَتَـتْ بَعُ خَطْوَهُ ويَـحُطُّ سَـهْـلاَّ

أبـداً يقاسمُها نَـصِيـ با من شَظيف العَيْشِ عَدْلاَ

يَصْلَى كما تَصْلَى الهجيـ رَويستقي ثَمـدَاً وضَحْـلاَ

يُـومِي فَـتَفْهَمُ ما يُـرِيـ دُ ويَرْتَمِـي فَتَهُـبُّ عَجْلَـى

وتكادُ تُـعْرِبُ بالثُـغَـا ءِ هَـلاَ وَحَيِّهَلاَ وَهَـلاَّ

يَقْفُو بِعَيْنِ النَّسْرِ– تَر قُـبُ أَجْـدَلاً – ذئبـاً أَزَلاَّ

وَيَـحُوطُ كالأَسَدِ ٱجْتبى أشبـالَـهُ جَـدْيَـاً وَسَـخْـلاَ

أَوْفَى على رَوْض الحيا ة يَجُـوبُـهُ حَـقْلاً فَـحقْـلاَ

وٱرْتَـدَّ يَحْمِلُ ما يَصُـو نُ ذَمَـاً وما أَغْنَـى وقَـلاَّ

نَـايَـاً يَـذُودُ بـهِ الـوَنَـى وَيُـلَوّن النَّسَـقَ المُـمِـلاَّ

وعَصَاً يَـهُـشُّ بـها ويـرَ قـى ذروةً ويُـقِيمُ ظِـلاّ

يـا رَاعِيَ الأغْنـامِ أَنْـ تَ أَعَزّ مملكـةً وأَعلـى

للـهِ مُـلْكُـكَ مَـا أَدَقْـ قَ وَمَـا أَرَقَّ وَمَـا أَجـلاَّ

يرْوِيكَ مِنْ رَشَفَاتِـهِ قَـمَرُالسَّـمَاءِ إذا أَطَـلاَّ

ويـقِيكَ في وَعْثِ السُّرَى وَهَـجُ المَجَرَّةِ أَنْ تَضِـلاَّ

وتَلُمُّ في الأَسْحَارِعنْ قـود النُّجُومِ إذا تَـدَلَّـى

أبداً تَشيمُ الجَوّ تَـعْ رفُ عندَهُ خِصْبَاً ومَحْلاَ

وتكـادُ تَـغْـرِفُ وابِــلاً حذقَاً وَتَرْشِفُ منهُ طَـلاَّ

تُزْهَى بأنَّ الأرضَ خضرا ء زَهَـتْ نَـبْتَاً وبَـقْلاَ

وَتَـوَدُّ لَوْ حنَتِ الفصـُو لُ على الرَّبِيعِ فَكُنَّ فصْلاَ

وَلَوَأَنَّ كلَّ الناسِ مِثْــ لُكَ من غَضَارَتِها تَملَّى

أُعطِيتَ نَفْساً لَمَّتِ الـ أجزاءَ حتّى صِرْنَ كُـلاَّ

وأَسَـلْتَ بَـعْدَاً في غِمَا رِالذكـرياتِ فـعادَ قَـبْلاَ

عُرْيَانُ من عُقَدِ النفو س عَصِلْنَ فآستعصينَ حَلاَّ

لم تَرْعَ من شجرِالتَّكَا لُـبِ وارفـاً حقداً وَغـلاّ

وجهلْتَ مُتْرَفَةَ الحيـا ةِ تَـذَوَّبَـتْ كسَـلاً وذُلاَّ

لم تَخْشَ بُؤْسَ غَدٍ يُشَوْ وهُ من جمالِ اليومِ شَكْلاَ

لا تـعرفُ الأشباحَ رَعْـ ناء الخُطَى شَوْهَاءَ خَجلَى

أَطْيَافُـكَ الـزَّهْرُالنَّـدِيْ يُ شَـذَاً وألـوانَـاً وظِـلاَّ

وَمَطَـارِحُ الـمِعْزَى تعا ودُ عندَها وَطَنَاً وأَهْلاَ

وَكَسرْحكَ الـرَّاعِي تَعِـنْ نُ رُؤَاكَ مُعْلَمَةً وَعُفْلاَ

تـرْتَادُ مُعْجَمَةَ الدُّنَى وَتَجُوسُهَا فَصْلاً فَفَصْلاَ

وتُسامِرُالنَّجْوَى تَعُبْ بُ بِكأْسِهَا نَهلاً وَعلاَّ

وَتَرَى مُـلَوَّنَـةَ الطبيـ عــة إِذْ تَـغُـمُّ وإِذْ تَـحَلَّـى

غُـوْلَ الظَّـلامِ إِذَا تَـعَلَّـى وَسَـنَا الـصَّبَاحِ إِذَا تَـجَـلَّـى

حيِّيتَ رَاعِي الضَّأْنِ يَـرْ عَـى ذِمَّــةً كَـبُـرَتْ وإِلاَّ

تـلكَ الأمـانـةُ أَوْدَعَـتْ أثـقـالَـهَا كـفُوَاً وَأَهْـلا

كـانــتْ لــهُ غَــلاًّ وَآ خَـرُشَـاءَ هَـا للناسِ غُـلاًّ

مـا أقـبـحَ الـدُّنـيــا إذا ضلَّ الرُّعاةُ وما أَضلاَّ[1]

يتبين أن حرف اللام الذي كان رويا للقصيدة في اثنتين وأربعين بيتا، قد تكرر(ستا وخمسين) مرة في حشوها وأعاريضها وأضربها، فبلغ مجموع تكراره (ثمان وتسعين) مرة, فكان أكثر حروف القصيدة تكرارا، وبعد اللام جاء الألف الذي تكرر(سبعا وسبعين) مرة، والألف تبتدئ من جوف الفم وتتجه الى الأعلى بتحرك الفك العلوي, وفي هذا الأرتفاع إيحاء بالعلو والامتداد, فضلا عن أن صور المد المتكررة في انتصابها على حرف اللام في روي القصيدة، وامتدادها الصوتي يجعلها أنسب وأقدر على تصوير ذات الراعي بعلوها وعنفوانها في مملكته الرعويه.و تكرير الشاعرللحروف، لم يكن لإثراء الجانب الموسيقي في القصيدة حسب، وإنما كان مرتبطا بالمستوى الدلالي أيضا، وكذلك الأمر فيما يخص التدوير الذي استعمله الشاعر في أكثر من ثلثي أبيات القصيدة.

ومن ذلك:

قد كنت منك ولست أبرح قطعة وهواك ظل على المدى من دابي

وكلمة دابي أصلها دأبي وقد سهلت [2]

---

[1] ديوان الجواهري, الاعمال الشعرية الكاملة , دارالحياة , القاهرة ج4, ص22-24.

[2] الجواهري المجموعة الكاملة ج1 ص18

المطلب الرابع: ظاهرة الاختلاس:

الاختلاس لغة:

يقال : خلست الشيء إذا اختلسته وتخلسته إذا استلبته، ومنه التخالس: التسالب...والخلس: الأخذ في نهزة ومخاتلة" [1]، فهو عبارة عن الإسراع بالحركة إسراعا، يحكم السامع له أن الحركة قد ذهبت، وهي كاملة في الوزن[2]

الاختلاس اصطلاحا:

دم الإشباع في تصويت الحركة فلا تشبع فتتحوّل إلى صائت طويل، وإنّما يختلس، اختلاسا، فلفظ (دِيَة) الوارد في سورة النساء الآية (رقم 93) لا تشبع كسرة الدال فيها، وإنّما تلفظ كسرة سريعة خفيفة، لئلاّ تصبح ياء ثانية فتصبح (دِيْية) وتقرأ: (دِيَّة)، وهذا –أيضا– نوع من اللحن الخفي، فاختلاس الكسرة يؤدّي إلى قراءة سليمة، ومن اللحن الخفي إشباع المختلس واختلاس المشبع[3]

فيذكره سيبويه في باب الإشباع، في الجرّ والرفع وغير الإشباع والحركة كما هي، فالصوت إمّا أن يكون متبوعا بحركته كما هي، أو بحركته مع مطها، وهو الإشباع، أو بالإسراع في الحركة حتّى تكاد أن تذهب، وهو الاختلاس. [4]

ولا يكون الاختلاس في النصب؛ "لأنّ الفتح أخفّ عليهم ، فالاختلاس لا يقصد به انعدام الحركة، بل هو خفوتها، وقد وصف ابن جنّي الاختلاس بالحركة الضعيفة، كما اعتبر ابن جنّي

---

[1] ابن الجزري(1976) التمهيد في علم التجويد، تحقيق: غانم قدوري الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ص:73.

[2] العبيدي، رشيد عبد الرحمن (2007) معجم الصوتيات، سلسلة الدراسات الإسلامية، العراق، ط1، ص:22.

[3] إبراهيم ، صاحب خليل (2000) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام: منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق , ص199.

[4] سيبويه(1983) الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ج4، ص202.

تلك الحركة الضعيفة أشبه بالحركة التامّة، حيث قال أنّها: "كغيرها من سائر المتحركات في ميزان العروض الذي هو حاكم وعيار على الساكن والمتحرّك"، وقد أسماها ابن جنّي الإخفاء[1]

ويشير الداني الأندلسي إلى مصطلح الاختلاس فيقول: إنّ الناطق يسرع اللفظ به إسراعا، يظنّ السامع أنّ حركته قد ذهبت، وهي باقية، ولكن خفي إشباعها ولم يتبيّن تحقيقها[2]

أمّا القرطبي يبيّن ذلك بالقول: "فإذا سمعت حضّ أئمة القراءة، وأصحاب الأداء على اختلاس الحركة في موضع ما، فإنّ ذلك لأنّ الحركة تظهر على ذلك الحرف، وفي ذلك المكان، وينطاع بها اللسان أكثر من انطياعه بها على حرف آخر"[3] ، فالاختلاس يكون بسبب حذر من الوقوع في إشباع غير لازم، وقد ذكرها ابن الجزري في التمهيد أيضا[4]

تعرّض بعض المحدثين لمفهوم الاختلاس، منهم مكّي درار، وخلاصة ما جاء به في حديث الاختلاس قوله: هو إزاحة سريعة للصائت بتنقيص مدّته، وتغيير كميته بتقريبه من السكون، وليس للاختلاس علامة بصرية يعرف بها، كما أنّ تحديد كميته متفاوت فيها، والمرجّح أنّه أصغر جزء صوتي من صائت قصير، ينطق به في الأداء، قال سيبويه في الكتاب" والمختلسون هم الذين يسرعون اللفظ"[5]، ويفهم من سياق حديث اللغويين عن الاختلاس أنّه التهيؤ للنطق، والانفلات من السكون؛ أو العودة بالصوت المنطوق إلى درجة الصفر، وبعده يأتي مصطلح الإشمام[6]

ولدى الجواهري نجد أن الاختلاس: يعني النطق بالحركة سريعًاً (خطفاً)، وهو ضد الإشباع، أي تقليل موجة الكم الصوتي لحروف اللين إلى مدى كمّ الحركات المجانسة لها، لكي

---

(1) ابن جنّي(1985) سرّ الصناعة، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ج1، ص56.

(2) الأندلسي، أبو عمرو بن سعيد الداني، التحديد في الإتقان والتجويد، تحقيق: قدوري حمد، نسخة مخطوطة بيد المحقق، ، ص:97-98.

(3) القرطبي، عبد الوهاب، الموضح في التجويد، تحقيق: غانم قدوري الحمد، مخطوط بيد المحقق، ص:192

(4) ابن الجزري(1976) التمهيد في علم التجويد، تحقيق: غانم قدوري الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص73.

(5) سيبويه (1983) الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ج4، ص202.

(6) درار، مكي (2004) المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، دار الأديب للنشر والتوزيع، السانيا، الجزائر، ص100 .

يستقيم الوزن، وقد استخدم سيبويه المصطلح، بقوله: "وأما الذين لا يشبعون فيختلسون اختلاسا "[1] وهو جائز على مستوى الحروف والحركات ، ونعني حركات الضمائرالتي يمكن أن تُختلس ، وتُمنع من الإشباع كـ (منْهُ)، (عنْهُ)، (إليْهِ)، (عليْهِ)، فالحرف قبل الضمير ساكن، أمّا إذا كان إشباع الضمير واجباً ، لأن الحرف الذي قبل الضمير محرّك، فلا يجوز اختلاسه كـ (لَهُ) ، (بِهِ) ،و (كلَّهُمُ).

وفي اختلاس الحروف فيجب اختلاس ألف (أنا) عند الوصل ، وتثبيتها يُعدّ ضرورة، ولكن عند الوقف تثبت ، كما في نهاية القافية ،يقول الجواهري[2] :

بأَبِي أنْتَ لا أبَي لَكِ كفؤٌ وَلا أنا

فالاختلاس في ألف (أنا) الذي تكتب ولا تنطق، كما أنّ ألف (أنا) قد تكتب وتنطق في حالة الإشباع كقول الشاعر للطرافة :

مرّ الجرادُ على زرعي فقلتُ لهُ الْزَم طريقَك لا تولَعْ بإفْساد

فقال منهم خطيبٌ فوقَ سنبلةٍ أنَا على سفَرٍ لا بـدَّ من زادِ

ويمكن اختلاس حروف العلّة ، كما اختلس الشاعرالقديم الألف في كلمة (وصّني) بالشطر التالي: وصّاني العجاج فيما وصَّني

فالألف حوّلت إلى فتحة ضرورة ، وقد حذفت الألف حين كتابة الشعر ، كي يعلم القارئ الكريم أنَّ الاختلاس ضرورة ، وإليك حين تريد قطع همزة وصل ضرورة ، من المفروض أن تضع القطعة فوقها أو تحتها ، كما في كلمة (الاثنين) حين قطعها في الشعر فقط ضرورة تكتبها هكذا (الإثنين) ، وهذا لا يجوز في النثر مطلقاً.

---

[1] دراسات في اللغة – اتحاد الكتاب العرب : 1/ 155

[2] سليمان، علي أبوبكر (2007) النضال في شعر محمد مهدي الجواهري، رسالة ماجستير، جامعة بينغول، تركيا، ص34–43.

ففي قصيدتي (يا لعبة الأقدار)، أقرّ قارئنا الأديب بجواز الشطر الأول الآتي (خطفاً)، أي بسبب ضرورة الآختلاس ، ولكن لم يوفق في تقطيع الشطر الثاني ، مع العلم هي الضرورة نفسها، إليك:

بدءًا بعدنانٍ وثنّي باحمدِ

بدْأن بعدْ (متْفاعلن) ، نانن وثنْ (متْفاعلن) ،نبِأحْ مدي (متفاعلن) .

وقد أقرَ الرجل بالخطف، ويعني من حيث يدري أو لا يدري بضرورة الاختلاس ، ونعرج على الشطر الثاني المعني[1] :

إنْ قال كفّاً قولي بلْ كلِّ اليدِ

البيت واضح جدا ، كلّ ما هنالك اختلاس ياء (قولي) إلى الكسر ، بمعنى القراءة الشاعرية السريعة (الخطف) بالاختلاس، خذ التقطيع إن أردت:

إنْ قالكفْ (متْفاعلن) ،فن قولِبلْ (متفاعلن) ، كلْلِلْ يدي (متْفاعلن) ، لا أعرف أين شرق وغرّب صاحبي بالتقطيع ...

وقد لا تكتب بعض الضرورات الشعرية في دواوين لشعراء مشهورين، أما السببه قد يكون الإهمال، أو من باب الخطأ الشائع خير من الصحيح الضائع، فيترك الأمر القراءة لنباهة القارئ اللبيب، أو لقلة معرفة المشرفين على الطبع ، فمثلاً من أشرف على دواوين الجواهري الكبير، وقعوا في هذا الخطأ المطبعي، أو الجواهري نفسه تركه لذوق القارئ وثقافته، وهي نادرة جداً، ونحن نذكرها لغرض الدراسة والبحث ، والأمانة العلمية ، فمثلاً قد اختلس ياء (حمورابي) في البيت التالي (البسيط):

وَعِمْرانِ هُنَا حَمُوَرابِ سَنَّ العدل * مُعْتَمِداً بِهِ عَلْى حِفْظِ أفرادِ**

---

[1] الصيغ ، عبد العزيز (2000) المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، ص79

لم يكتب ياء حمورابي على أساس الاختلاس، وهذا هو الصحيح، فلو كتب الياء، التفعيلة الثانية تكون (فاعيلن)، وليس (فاعلن)، فينكسر البيت، وكاتب هذه السطور، أيضا لم يكتب ياء المخاطبة، وعوضها بالكسرة للضرورة نفسها، في الشطر (فدعِ العـراقَ بشعبهِ وترابهِ).

نرجع، وفي البيت الآتي يختلس الجواهري ألف (غاندي) لفظاً، وتكتب في الديوان خطأً، لأن بوجود الألف، لا يستقيم وزن (فاعلاتن) إلاّ بـ (صانغن دي) بالاختلاس، البيت من (الخفيف)، وكتبت التدوير صحيحاً، وليس كما ورد في الديوان، إذ كتبت الهند كلها في العجز:

صان غاندي دم الجموع وصانَ * الـ هندَ أن تستبيحها شعواء**

ومن قصيدة (براها): من (مجزوء الكامل):

بَرَاهَا سَلامٌ كُلَمَا * خَفَقَ الصَباحُ عَلْى جَناحِ**

فلايستقيم الوزن إلا باختلاس ألف براها (برَهَا سلا متفاعلن) ، وقد كتبت الألف ، والأفضل عدم كتابتها .

المبحث الثاني

الظواهر الدلالية في شعر الجواهري

مما لا شك فيه أن الأصل أن يكون لكل لفظ (كلمة) دلالة (معنى) واحدة محددة ، ولكن كما لاحظنا عند حديثنا عن تطور الدلالة أن الدلالات تتغير وتنتقل ، وتتشابك بحيث أنه قد تجتمع عدة دلالات على اللفظ الواحد، حتى تلك الدلالات التي تبدو متباعدة المجالات ، وقد تصل إلى درجة التضاد الذي يوحي بعدم منطقية اللغة، كما أن حركية الدلالات قد تجعل عددا من الألفاظ لها جميعها دلالة واحدة. ومن هنا ظهر في اللغة ما يسمى بظواهر : الترادف، والاشتراك ، والتضاد ،وهذه الظواهر ظاهرة عامة في كل اللغات ، وان هناك من يرى أنها في العربية أكثر ظهورا حتى عدت من خصائص العربية [مع شيء من التحفظ].و البحث الدلالي يقتضي الوقوف عند هذه الظواهر التي تتعلق بالمستوى الدلالي للغة.

المطلب الأول: الترادف :

وهو تسمية الشيء الواحد بتسميات مختلفة قال سيبويه : هو ما اختلف لفظه واتفق معناه الاسد وقد أيد وجوده الخليل والأصمعي وابن خالويه وأنكره ابن الأعرابي وثعلب وابن درستويه وأبو علي الفارسي وأحمد بن فارس والعسكري .

أسبابه:

1. اختلاف اللهجات العربية فالعرب تقول مدية إلا قبيلة دوس تقول سكين الّتى تساوي الاسم نتيجةً للاستعمال كالألفاظ الخاصة بالأسد والسيف والحية .
2. عندما جاء أصحاب المعاجم جمعوا الألفاظ المستعملة مع المهملة أو المهجورة من غير نسبة الألفاظ المستعملة الى قبائلها .

3. الاقتراض اللغوي كالدمقس والاستبرق والسندس من الفارسية وتقابلها الحرير في العربية وكذلك الخيار والقثاء والقسطاس رومي يقابله في العربية الميزان .
4. التطور اللغوي وهو ما كان بإبدال صوت مكان صوت آخر كهتلت السماء وهتنت والحثالة والحفالة وصقر وسقر وزقر

ويحتفظ الجواهري بقدرة غريبة على صنع السخرية الواخزة أو الدامعة. يقتفي أثر المتنبي في تكبير صورة الخصم وعيوبه وتجسيمها، ويلجأ غالباً لحيل ووسائل لغوية وصورية لتعزيز ذلك.

ومن أشهر ما صنع من قصائد في المساخرات التي أعدها نهجاً مختلفاً عن المفارقات لما فيها من روح الدعابة والنقد الساخر قصيدته (تنويمة الجياع) التي حافظ على موقعه فيها سارداً مفارقاً لما يروي منذ الاستهلال حتى الخاتمة:

نامي جياعَ الشعب نامي حرستكِ آلهةُ الطعامِ

نامي فإن لم تشبعي من يقظة، فمن المنامِ

نامي على زَبَد الوعو.... دِ يداف في عسل الكلامِ

نامي على الخُطب الطوا... لِ من الغطارفة العظامِ

نامي تطفْ حورُ الجِنا... نِ عليكِ منها بالمُدامِ

نامي فما الدنيا سوى جسرٍ على نكدٍ مُقامِ

نامي ولا تتجادلي القول ما قالت حذامِ

نامي جياع الشعب نامي لا تقطعي رزقَ الأنامِ

نامي تريحي الحاكمي ... نَ من اشتباك والتحامِ

نامي، إليك تحيتي وعليكِ نائمةً سلامي

وبسبب تَنَوُّعَ مَصادِر لُغةِ الشِّعر عندَ الجواهري،حيث أتاحَ لَهُ مَجالاً واسِعاً لاختيارِ المُفْرَدَة وامتلاكِهِ خِبْرةً واسِعةً في مَجالِ تَصْريفِ المُفْرَدَة وَقُدْرةٍ عجيبةٍ على سَبْرِ قوانينِ بِنائِها وتسخيرِ ذلِكَ ليكونَ مَصْدَراً مُهِمّاً مِنْ مصادِرِ ثَراء لُغَتِهِ. وَقَدْ تبدو اخْتِيارات الشَّاعر لأوَّل وَهْلَةٍ غريبةً أو مِنْ ابتكارِهِ مِمّا يَجْعَلُ الدّارسَ في مَوْقِفِ الحذَرَ الذي يَنْبَغي ألاّ تَكونَ غايتُهُ تَخْطِئَةَ الجواهري بقَدرِ ما يَسعى للكَشْفِ عن سِمَةٍ مِنْ سِماتِ شِعْرِهِ المُتنَوِّعة في مجالِ المُفْرَدَةِ وهي غَزارةُ مصادرِ لُغتِهِ وتنَوُّعها.

والشَّاعر الفَحْلُ هو القادِرُ على التَّحايُل لأنْ يتَحَرَّرَ مِنْ بَعْضِ نواميسِ اللُّغَة مَهْما تَجَلَّتْ سَيطَرَتُها عليه ولا سيّما في مجالِ استعمال الكَلِمات، وبهذِهِ الوسيلة يُسْهِمُ الشَّاعر في إثْراءِ اللُّغَة عَبْرَ تَوليدِ العَديدِ مِنَ الصّيَغِ الجّديدةِ أو تَحويرِ الأبنيةِ المألوفةِ أو بَعْثِ مُفْرداتٍ طَواها النِّسيانُ فَتَسْري الحياةُ فيها بما يكسبها قُدرةً على الإيحاءِ والتَّأثير، وخِبْرَةَ الشَّاعر باللُّغَة وسَعَةَ اطِّلاعِهِ على موارِدِها مكَّنَتْهُ مِنْ أَنْ يُوَظِّفَ هذِهِ المُفرَدات في سِياقٍ تبدو فيه حَيَّةً تَفيضُ نشاطاً لأنَّه يُنْشِيءُ للخاصَّةِ مِن الناس .كما ذكرنا سابقاً . أولئك القادرين على فَهْم الشَّاعر مِنْ غَيْرِ عَناء.

ومِمّا لا شَكَّ فيه أَنَّ فَهْمَ المُتَلَقّي في هذِهِ الحال سيكون نِسْبِيّاً يعتَمِدُ على ثقافَتِهِ وخِبْرَتِهِ اللُّغَويّة فلا مَناص مِنْ أَنْ تكونَ هذِهِ الكلمة عَسِيرَةً على فَهْمِ هذا المُتَلَقّي يَسيرَةً على غَيرِهِ، وذلِكَ لا يَمْنَعُ مِنَ القَوْلِ إنَّ الجواهري يَتَعَمَّدُ زَجَّ أَيَّةَ كَلِمَة في النَّصّ طالَما لاحَتْ في ذاكِرَتِهِ كما أَنَّ استمرار مطالعاتِهِ سَيَرْفِد لُغَتَهُ بروافد لا تَجِفُّ مَهْما طالَ به القَوْل وامتَدَّ به الزَّمَن.

إنَّ شُيُوْع هذِهِ الظاهرة في شِعْرِهِ يُشَكِّل مَلْمَحاً أُسْلُوبِيّاً يَميلُ فيه الشَّاعر إلى إضْفاءِ الحياة على العديد مِنَ المُفرَدات الَّتي نَكَصَ غيرُه عن استعمالها لجهلهم بها وقِلَّة خِبْرتِهِمْ باللُّغَة بمستوياتها

المختلفة، ناهيك عن أَنَّ العديد مِنَ الأَلْفاظ الَّتي وظَّفها شعرُهُ تُثير في ذاكرة المُتَلَقِّي العديد مِنَ التَّداعِيات الَّتي صاحبَتْ تلك الأَلْفاظ[1].

وَقَدْ تنَوَّعتْ الأَبْوابُ الَّتي يغترف مِنْها الجواهري مِنَ الموروث اللُّغوي ولعلَّ مِنْ أَهَمِّها انتفاعَهُ مِنْ ظاهرة التَّرادف الَّتي تَتَّصِف بها اللُّغَة العربية فيعمدُ إلى توظيفِ هذِهِ الظاهرة بوصفها رافداً مِنْ روافد لغته الشِّعرية ومِن الشَّواهِد على ذلِكَ قَوْلُه:

كَرُمَ الحَرْفُ آهَةً تتلَظّى فَوْقَ طِرْسٍ ودَمْعَةً تَتَبَدّى

وقوله:

وفَوْقَ طُرُوسِهِ خُطَّتْ سُطُورٌ دمُ الأَحْرارِ كانَ لَها مِدادا

ولفظة " طِرْس " تعني نَوْعاً مِنَ الوَرق وهي اللَّفظة الَّتي قَتَلَها الاستعمال فَخَلَتْ مِنَ الإيحاء.

إنّ الشَّاعر يُوَظِّف هذِهِ اللَّفظة وغيرَها في سِياقٍ يَكْشِفُ عَنْ جُزْءٍ مِنْ دلالتها إمّا عن طريق وَصْفِها أو تبيين لازمةٍ مِنْ لوازم مَعْناها فلا يشقُّ على المُتَلَقِّي أَنْ يقتربَ مِنْ فَهْم النَّصّ قَبْلِ العَوْدَة إلى المعجم أو دُوْنَ العَوْدَة إليهِ أَحْياناً ولا شَكَّ في أَنَّها جزء مِنْ مخزونه التراثي.

فمِنْ ذلِكَ استعماله لفظة " عياب " وتعني الحقائب فقال :

فَهُنَّ لِنَفْحِ الطِّيباتِ مَجامِرٌ وَهُنّ لِعِطْرِ الذكريات عِيابُ

وجاءَ في اللُّغَة " والعَيْبة زبيلٌ مِنْ أَدَمٍ وما يُجْعَلُ فيهِ الثِّياب. . . جمعه عِيَبٌ وعِياب... "

ومِنْ ذلِكَ استعماله " رباب " بمعنى سحاب فقال

واربَدَّ جَوٌّ مُكْفَهِرٌّ وجَلْجَلَتْ رعُودٌ وأَرْخى جانِبَيْهِ رَبابُ

وفي اللُّغَة: " الرَّباب: السَّحاب الأَبيض واحدهُ بهاء ".

---

[1] عساف، عبد الله (1996) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا: ط 1، دار دجلة , القامشلي , ص268.

وجاءت لفظة " المَذاكي " بمعنى الخَيْل في قوله:

إذا ارْتَكَسْنا أَغاثَتْنا مَغاوِينَا أو ارْتَكَضْنا أَقَلَّتْنا مَذاكِيْنا

وفي اللُّغَة: " المذاكي " مِنَ الخيل الَّتي أتى عليها بَعْدَ قُروحها سنةٌ أو سنتان ".

واستعمل لفظة " الديدبان " بمعنى الحارس في قوله[1]:

أَثارُوْا خَلْفَ رَحْلِكَ عادياتٍ ضِباعاً تَسْتَفِزُّ الدَّيْدَبانا

وآثر لفظة " الرِّئْبال " على لفظة " الأَسَد " في قوله :

وَرُدَّ لِنَحْرِهِم كَيْدٌ أَحَلُّوا بِهَ الرِّئْبَال والقِطَطَ السِّمانا

وَاختارَ لفظة " الرِّعان " بمعنى الجبال حِينَ قالَ:

أَراعِنَ يَطْمَعونَ بِمُشْمَخِرٍّ يَدُقُّ بِرَأْسِهِ القِمَمَ الرِّعانا

وآثر " الطيلسان " على الثوب في قوله :

تُطِيْلُ العِمَّةُ العَذَباتِ مِنْها ويَعْتَصِرُ العِقالُ الطَّيْلَسَانا

ومِنَ المُرادِفات الَّتي فَضَّلَها استعمالُه: " الأُطُم " بمعنى القصور في قوله :

فما تَنْفَعُ الأُطُمُ العامِراتُ نُفُوساً ضَمائِرُها بَلْقَعُ

واستعمل لفظة " مارِن " وتعني الأَنْف فقال :

وما زالَ جَدْعٌ بليغُ الوضو حِ مِنْها يَلُوْحُ على مارِني

إنَّ وَقْفَةً مُتَأَنِّيَةً عِنْدَ أَيَّةِ قصيدةٍ مِنْ قصائدِ الجواهري تَكْشِفُ عَنْ عَدَدٍ غَيْرِ قَليلٍ مِنْ الأَلْفاظ المُعْجَمِيَّة الَّتي تُشَكِّل رافِداً مُهِمّاً مِنْ روافد مُعْجَمِهِ الشِّعري مِنْ ذلِكَ قصيدتُهُ: " في مُؤْتَمُر المُحامِين " الَّتي استهلَّها بقولِهِ:

---

[1] الصيغ، عبد العزيز (2000) المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، ص:147.

سلامٌ على حاقِدٍ ثائِرِ على لاحِبٍ مِنْ دَمٍ سائِرِ

فقد وظَّفَ الشَّاعر العَديدَ مِن الأَلْفاظ المُعْجَمِيَّة في بِنائِها مِنْها:

لاحِب، رَميم، السَّادر، الآذيّ، تُخْضَدُ، ينفَّجَ، حارِد، قَسْوَر، صافِر، الدَّيْدَبان، العافِر، الخاشِر، الشِّقْشِقة، المائِر، الحَيا، سابِر، يَنْكَأ، الدَّاجر، الأَبْيَق، هَلُوك، لَكَاع، الدّاسر، السَّاجر.

وفي قصيدة " يوم الشهيد " نَتَبَيَّنُ العديدَ مِن المُفرَدات المعجمية مِنْها قُبُّ البُطون، خِذْنه، الأَدام، رَهْجُ، اللِّهاث، قُتام، خُشارة، الأُساة، نِطاسيّ، الأجذام، أَشِب، الخَنا، النَّثا، خُلَّب، جَهام، اسْتَحَرَّ الخطب، الأَجام، سِجام، إرْزام، رِمام، جَام، تلزُّ، شَذاته، يُشام، نَحّام، وغيرها.

إنَّ اختيار الشَّاعر مثل هذِهِ الأَلْفاظ في بناء القصيدة قد يُسَهِّل عليه الوصول إلى القافية أو يُقيم الوزن، فَهُوَ مُحقٌّ فِيْما يَفْعَل لكِنَّه يمتلك قُدْرَةً نادِرةً على خَلْقِ سياقاتٍ جَديدةٍ تَنْدَرِجُ اللفظة في مِضْمارها يسمح له بصفة التفرّد في استعمال اللفظة المعجمية استعمالاً حيّاً وموحياً بالشَّكْل الذي لا يجعلُها ناشِزاً بل جُزْءاً مِنْ بِناء البيت والقصيدة خالياً مِنْ كُلّ عَيْب لأَنَّهُ لا يَحْشرُ هذِهِ الأَلْفاظ حَشْرا إنّما يَجْعَلُها تعيشُ في سِياق جديدٍ يَكْشِفُ عن دَلالتها.

ويصحُّ القَوْل إنَّ الجواهري يَمْتَلِكُ اللُّغَة امتلاكاً وأصبَحَتْ هذِهِ الأَلْفاظ وغَيْرها جُزْءاً مِنْ مُكَوّنات مخزونِهِ اللُّغوي الذي يَنْثالُ عَلَيْهِ مِنْ غيرِ ما حاجةٍ للبحث عن هذِهِ المُفرَدات في المعاجِمِ لِيَكْشِفَ عَنْ مَعناها بل أَصْبَحَتْ مَوْرِداً خِصْباً مِنْ موارِدِ ثَرْوَتِهِ اللُّغَوِيَّة[1].

ومهما يكن من تفاوت في استعمال التكرار، فإنَّه يبدو ظاهرة لغوية بارزة في قاموس الجواهري، ليعبر من خلالها عن أسباب الأزمة وتداعياتها. وإنَّ هذا الإيقاع اللفظي (التكرار) يختزن طاقة نفسية مشحونة، تفيد الباحث في تحليل لغة أزمة الشاعر ومدى توصيلها إلى المتلقّي.

---

[1] عدنان الظاهر (2017) الجواهري يرثي أمه في قصيدة: قفص العظام ، صحيفة المثقف،تم النشر بتاريخ 2017/11/14، http://www.almothaqaf.com/ تم الولوج بتاريخ 2019/8/9

والظاهرة البارزة في قاموس الجواهري هي كثرة الترادف، حيث يكون للألفاظ المتعددة معنى متشابه، ولعل هذه الظاهرة أثر من آثار الاحتفاء بالجزئيات والتفاصيل لوجوه الحكم في العراق، أضف إلى أنها نتاج الثراء اللغوي لدى الشاعر. فهو حين ينتقد أساليب الحكم أو يرصد حدثاً أو شخصية، يورد مترادفات للكلمة حتى لا يترك مجالاً للسؤال، فها هو يُعرّي طبيعة النظام في قصيدة "لعبة التجارب"، عام 1934، قائلاً:

وتَجْرِبَةٌ لِلْحُكْمِ تَخْرِيجُ نَائِبِ فَتَجْرِبَةٌ للحُكْمِ خَلْق مُوَظَّفٍ

كَواهِلُهُ قَدْ أُثْقِلَتْ بِالضَّرَائِبِ مَشَى الشَّعْبُ مَنْهُوكَ القُوَى واهنَ الخُطى

كَثِيرَ السَّرايا مُسْتَجَاشَ الكَتَائِبِغَزَا الجَهْلُ أرضَ الرَّافدينِ فَحَلَّها[1]

فالفرق بين (الخلق والتخريج) قريب في المعنى، وكذلك بين (المنهوك والواهن) ثم بين (الكثير والمستجاش). فهو من باب الإسهاب والتفصيل والتنويع.

ومن شدة حرص الشاعر على الإحاطة بالمعنى الواحد يضيف له ألفاظاً متعددة نحو قوله في قصيدة "عقابيل داء" عام 1934:

وأنْظِمَةٌ يُلهَى بِهُنَّ وي لْعَبُ ومَمْلَكَةٌ رَهْنُ المَشيئَاتِ أَمْرُهَا

وإنَّكِ يَا أم الفُراتيْنِ أنْجَبُ أعْقُمَاً وأمَّاتُ البِلادِ وَلُودَةٌ

وجَاهٌ وأمْوالٌ ومَوْطَى ومَرْكَبُ قُصُورٌ وأَرْيَافٌ يَلَذُّونَ ظِلَّها[2]

لَديْهِمْ ولا مَالٌ يُبزُّ فيُسْلَبُ خَلِيّينَ لا قُرْبَي فيُخْشَى انْتِفاضُهَا

تَعَرَّضَ وَحْشٌ مِنْهُ أقْسَى وأصْلَبُ وإنْ فاتَهَا وَحْشٌ صَلِيبٌ فُؤَادُهُ[3]

---

[1] نازك الملائكة(1989) قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ط5، ص 280، 281.

[2] الجواهري(2001) الأعمال الكاملة ج1، ص 559، 561.

[3] المصدر نفسه: ج1، ص 409، 416.

أورد الشاعر في فضح النظام الحاكم كلمات مترادفة، (كاللهو واللعب) و (الولادة والإنجاب) وكذلك (الموطن والمَركْب) و (يبتزّ ويسلب) و (أقسى وأصلبُ). فليس الفرق بين هذه الألفاظ كبيراً، فإذا كان هذا الشاعر يريد أن يدلل على ثرائه اللغوي، فإذا يخسر قضية هامة، وهي الإيجاز بوصفه أعلى مراتب البلاغة، إلا إذا كان إيضاحاً لإبهام يرى المعنى في صورتين مختلفتين يذهب السامع فيه كل مذهب، وكثيراً ما نلمس هذه الظاهرة في مطولات الجواهري مثل قصيدة "ستاليغراد": إذ – يمجد بطولة "ستالين" قائلاً:

قَدَمٍ لَمْ تَخْشَ مَيْلاً والتِوَاءَ ومَشَتْ في زَحْمَةِ المَوْتِ على

يَمْلأُ الدُّنيا نَحِيباً وبُكَاءَ وإذا الطَّاغُوتُ في أعْرَاسِهِ

وعلى اليُسْرى هناءً ورَخَاءَ فحَمَلْتَ "البَعْثَ" باليُمْنَى لَهُمْ

ملؤُوا البَيْتَ عَبيداً وإِمَاءَ يَنْشُدُون النَّاسَ أحْراراً وهُمْ

طَافِحَاً بالكِبْرِ ذُلاً واختذاء أَنْت أمْلَيْتِ على تَاريخِهِ[1]

لقد أضفى الشاعر على البطل صفاتٍ جعلته فوق كل قائد، وذلك الميل والالتواء، وما بين النحيب والبكاء، أو بين الهناء والرخاء، وكذلك بين العبيد والإماء وبين الذل والاختذاء.

فإنه يشتت الصورة في ذهن المتلقي، بمعنى أن الكلمة إذا ما أضيفت إلى ما يشبهها في المعنى، فإن تركيز الصورة وتكثيفها يضيع كما يضيع عنصر الدهشة الذي تحدثه العلاقة بين اللفظة واللفظة، فضلاً عن ظاهرة الحشو التي لم يسلم الشاعر من الوقوع بها قبل أن يصل إلى القافية[2].

---

[1] الجواهري(2001) الأعمال الكاملة ، ج1، ص 186.

[2] عبدالقادر،عبدالجليل (1998) الأصوات اللغوية ، دار صفاء للنشر ،ط١ ص66

وكأن الجواهري حين يستخدم أسلوب الترادف في معجمه الشعري– يعمد إلى إشباع المعنى و استقصاء الحدث وثم تقريره في ذهن القارئ، وكذلك دفع اللبس الذي كان يحتمل وجوده مع الإيجاز فضلاً عن التعظيم والتهويل قصد التأثير على المتلقي وأيّاً كان مستواه. (لأن البيان –في لغة الكشف والإيضاح، هو إبراز المعنى الواحد في تراكيب متفاوتة الدلالة)[1].

نحو قوله في رثاء عبد الناصر "1971":

وخُشُوعَها، والسَّمْعَ والإصْغَاءَ فإذا نَطَقْتَ مَلَكْتَ مُهْجَةَ سَامِعِ

شمَّ الجِبالِ عَزِيمَةً ومَضَاءَ نَاهَضْتَ فَانْتَهَضَتْ تَجُرُّ وَراءَهَا

هِمَمُ الرِّجالِ مَشَقَّةً وَعَنَاءَ خَار الضِّعَافُ دُروبَهُمْ وتَخَيَّرتْ

إذْ يَسْتَشِيطُ حَميَّةً وإبَاءَ أثُرى "صلاحَ الدِّينِ" كانَ مُحَمَّقَاً[2]

فالشاعر حين يرصد جزئيات الحدث ويُعنى بالتفاصيل ويذكر مترادفات اللفظة حتى لا يترك مجالاً للاستفسار، فهو يلم بالتفاصيل، إذ يورد ألفاظاً متقاربة في المعنى مثل السمع والإصغاء، والعزيمة والمضاء، وكذلك المشقة والعناء، والحمية والإباء.

هذا التحكم الواضح باللغة عند الجواهري جعله يخرج على المألوف اللغوي لا في استعمال المفردة، وإنما في صحة التراكيب والاشتقاق والقياس والتصريف، لكن هذه الظاهرة – وهي ليست كبيرة– لم يغن الشاعر بها قصيدته أو معناه، ولذا لا مُبرِّر البحث فيها والاستشهاد لها.

وثمة ظاهرة أخرى وظفها الشاعر في قصائده وهي الألفاظ والعبارات القديمة توظيفاً دقيقاً، وذلك حين أدخلها في نسيجه الشعري من ذلك قوله في "ذكرى المالكي" عام 1957:

---

[1] المراغي ، أحمد مصطفى(1983) علوم البلاغة، دار القلم، بيروت ص 189.

[2] ديوان الشاعر: ج1، ص 159، 170، 171.

مِنْ المَهْدِ شَبْلٌ قُبَيْلَ الزَّأْرِ زَأَرُ تَنَفَّسَ الصُّبْحُ عَنْ "مِصْرِيَّةٍ" ولَها

مُهَنَّدٌ يَعْرُبِيُّ الحَدِّ بَتَّارُ وانْصَاعَ يَبْرِي سُيُوفَ الهِنْدِ لاهِبَةً

ولا الْتَوَى فيهِ إِعْلانٌ وإِسْرَارُ عِرْقٌ مِنَ الشَّعْبِ لَمْ يَنْبُضِ بِخَائِنَةٍ[1]

فقد أعاد الشاعر صياغة كثير من العناصر الجمالية الشعرية في التراث بأسلوب وتقنيات جمالية حديثة تعتمد على حس عصري مثقف، وبناء جمالي أكثر اتساقاً وتناسباً.

مثل "زأر" وسيوف الهند، وبهذا جمع الأصالة والمعاصرة. (إن واجب الشاعر تجاه لغته المحا ف ظة عليها، وذلك بتطويرها وترقيتها، وهو حين يعبر عن مشاعر الناس الوجدانية إنما يعبر – أيضاً– عن طبيعة هذه المشاعر ويجعلها محسوسة، فيزيد من وعي الناس بها، وبذلك يعلمهم شيئاً عن أنفسهم

وفي قصيدة الدم يقول:

أَرِيقُوا دِمَاءَكُمُ تُطْعَمُوا يَصِيْحُ على المُدْقِعِينَ الجِياعِ

أَهِينُوا لِئَامَكُمَ ت كرَمُوا وَيْهتُفُ بالنَّفَرِ المُهْطِعِينَ[2]

فإذا كانت كلمة (المدقعين) شائعة في عصرنا، فإن كلمة /المهطعين/ معجمية قديمة وظفها الجواهري توظيفاً حديثاً وجاءت القرينة في الشطر الثاني لتوضحها "أهينوا لئامكم تكرموا".

ثم يقول:

هَجيناً يُسَخَّرُ أو يُلْجَمُ فَقُلْ لِلْمُقيمِ على ذُلَّةٍ

الهجنة ليست صفة محمود ة عند العرب. إذ أن الهجين لا يصل إلى مراتب السيادة والجاه بين القوم، وإذا باللجام للفرس الجامح يعود ثانية ليوصف به العراقي المعاصر وقد قيدت حرياته.

---

[1] المصدر نفسه: ج2، ص 531، 532.

[2] ديوان الشاعر: ج4، ص 43 8 ، 45.

وهذا ملمح جديد من ملامح لغة الأزمة فقد طوع الشاعر كثيراً من المفردات القديمة في تجسيد مظاهر الأزمة وأبعادها المتعددة.

كما نلمس في ديوان الجواهري ألفاظاً قديمة لم يستطع نفض الغبار عنها ووصفها في مكانها الدقيق، بحيث يكشف عن طاقاتها المعطلة، ولهذا أصبحت القرينة عنها ثقيلة وباردة، حيث وقفت الكلمة عائقاً نحو قوله في قصيدة "المقصورة".

ولَعْسُ الشِّفَاهِ وبِيضُ الطُّلَى ويَالَيْتَ بَلْواكَ قَبُّ الصُّدُورِ[1]

هذه الكلمات صفات جمالية لجسد المرأة، لم يضف عليها الشاعر شيئاً، ولم يدخلها في نسيجه الشعري، فجاءت دون تفجير لطاقاتها.

ومن هذا القاموس الغريب قوله في نقد الحاكم:

بِدَعْوَى مِنَ الكَلِمِ النَّافِرِ يَرُوحُ يُنفِّجُ مِنْ حِضْنِهِ

ويَطْوِي على خائِفٍ خَائِرِ ويَكْشِفُ عَن مُحْرِبٍ حَارِدِ

وفي الغُرْمِ أَجْبَنُ من صَافِرِ أَفِي الغُنْمِ أَشْجَعُ من قَسْوَرِ[2]

الألفاظ: ينفِّجُ، محرب، حارد، قسور، صافر ظلت في استعمالها القديم، وزادها عمقاً حين أوردها الشاعر خالية من أية حياة، في حين أنّها كانت في سياقها القديم أجمل ومن هنا جاءت دواوين الجواهري مذيلة بشروح لبعض الكلمات الغريبة.

---

[1] ديوان الشاعر: ج4، ص 438.

[2] المصدر نفسه ج2، ص 704.

المطلب الثاني: المشترك اللفظي

هو اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين أو أكثر. قال سيبويه: هو ما اتفق لفظه واختلف معناه.[1] وقد أيد وجوده الخليل والأصمعي وابن خالويه وأنكره ابن الاعرابي وثعلب وابن درستويه وأبو علي الفارسي واحمد بن فارس والعسكري .

اهتم علماء العربية بهذه الظاهرة و كانت هناك مؤلفات عديدة لمعالجتها في اللغة العربية ووصل إلينا عدد من العناوين مثل (الأشباه و النظائر)، أو (الوجوه والنظائر)، أو عنوان (ما اتفق لفظه واختلف معناه من القرآن المجيد) للمبرد.وربما كان من أشهر المؤلفات القديمة في هذا الموضوع هو الذي وضعه كراع علي بن حسن الهنائي الذي عنوانه (المنجد في اللغة.

وبشكل عام كان تعريف المشترك هو: ما اتفق لفظه و اختلف معناه ، أو بعبارة أخرى: اتحاد الصورة واختلاف المعنى، وقد ذكر سيبويه في (الكتاب) ذلك فقال "اعلم أن من كلامهم اتفاق اللفظين واختلاف المعنيين) [2]

وقد كان هناك من ضيّق مفهوم المشترك حتى كاد ينكر وقوعه مثل (ابن درستويه)، وهناك من أكد وجوده و ربما بالغ في ذلك مثل ابن فارس و ابن خالويه وهناك منهم من اعتدل فلم ينكر و لم يبالغ بل أقرّ بأن هناك بعض المشترك اللفظي في اللغة، إذ إن ذلك لا ينافي المنطق بل أنه قد يكون سنة لغوية إن لم يكن ضرورة ، ولا يقتصر وجوده على العربية بل هو في كل اللغات، والشواهد على ذلك كثيرة.وفيما يروى من الشواهد في ذلك قول الشاعر:

يا ويح قلبي من دواعي الهوى إذا رحل الجيران عند الغروب

اتبعتهم طرفي وقد أزمعوا ودمع عيني كفيض الغروب

---

[1] سيبويه، الكتاب ، مصدر سابق ج1 ص15

[2] الكتاب ج/1 ص 7.

كانوا وفيهم طفلة حرة تفتر عن مثل أقاصي الغروب

فالغروب الأولى غروب الشمس ، والغروب الثانية جمع غرب ، وهو الدلو الكبيرة المملوءة والثالثة جمع غرب وهي الوهاد المنخفضة[1]

مثال المشترك اللفظي:العين:

العين: مطر يدوم خمسة أيام لا يقلع.وعين كل شيء : خياره وعين القوم : ربيئتهم الناظر لهم وعين الرجل : شاهده والعين : عين الشمس والعين : الذهب والعين : عين الماء والعين : نفس الشيء والعين : النقد والعين : التي يبصر بها والعين : النقد من دنانير ودراهم والعين : عين البئر وهو مخرج مائها ووالعين : ما عن يمين القبلة والعين : عين الميزان[2]

أسبابه

1. الاستعمال المجازي كلفظة العين ، والخال .
2. اختلاف اللهجات العربية كالألفت عند تميم بمعنى الأعسر وعند قيس بمعنى الأحمق ، وتطلق عامة العرب على الذئب السِّرحان والسِّيد وعند هذيل تطلقان على الأسد .
3. اقتراض الألفاظ من اللغات المختلفة نحو السكر ضد الصحو عربي وبمعنى سد الشق آرامي الحب بمعنى الود عربي وبمعنى جرة الماء فارسي.
4. التطور اللغوي مثل مرد بمعنى أقدم وعتا ، ومرد الخبز لينه بالماء وأصلها بالمعنى الثاني مرث فقد أبدل صوت الثاء تاء، الفروة جلد الرأس والغنى وأصل الكلمة بالمعنى الثاني الثروة أبدلت الثاء فاء[3]

---

[1] المزهر ج/1/381

[2] أحمد مختار عمرص153

[3] شاهين،توفيق (1980)المشترك اللغوي نظريا وتطبيقًا ، مكتبة وهبة ، القاهرة، ط1 ص57

ومن نماذج استعمال الجواهري للمشترك اللفظي:

كلمة الماء : سائل عنصر لاتكون الحياة إلابه ومن دونه تنقرض الحياة ولهذا قال المولى تبارك

وتعالى {{وجعلنا من الماء كل شيئ حيا }} سورة الانبياء آية رقم30 تنوعت أشكاله فمايسقط من السماء كان مطرا أو غيثا ومنه ما يشكل محيطا أو بحرا ومنه ما يشكل را ...الخ وقد جمعت هذه الأنواع في حقل خاص تحت اسم حقل الماء،حيث ذكره الجواهري في عدة مواضع فوظفه بقصد تبيين خاصية الشفافية وإيحائها الجمالي في قوله:

نحو حمامها ترى من خلال الماء فيه ما يستثير الغرو[1]

أو للدلالة على الغيث في قوله:

أترى كان يعوز االله ما لو أتت ديمة علينا سكوب[2]

وكذلك لنفس الدلالة في قصيدة المقصورة:

وكنا أناسا كماء السماء تخبط طورا وطورا صفا[3]

وحينما أراد أن يعبر عن دماثة خلق أهل تونس ورقتهم حياهم بروح رقيقة تمسح الماء والعشب في قوله[4]

وحيا القباب البيض روح كأهلها رقيق الحواشي يمسح الماء والعشبا

---

[1] . ديوان الجواهري قصيدة افروديت ج 2 ص162

[2] . ديوان الجواهري قصيدة القرية العراقية ج 2 ص142

[3] ديوان الجواهري قصيدة المقصورة ج 3 ص 213

[4] ديوان الجواهري قصيدة تونس ج 3 ص 64

أما في قصيدته عن أبي العلاء فيقول

على الحصير وكوز الماء يرفده وذهنه ورفوف تحمل الكتبا[1]

رمز الجواهري بكوز الماء إلى زهد أبي العلاء في الحياة وتقشفه و يستدل هذا المعنى من خلال

تسييق الوحدة المعجمية فالماء كدال عائم على سطح البنية يبطن معنى مقصود تكشفه المصاحبات اللغوية المشكلة لنسيج البيت ف"الحصير"و"الكوز"هما رمزان لحياة التقشف وعلى قارئ البيت أن يستنطق هذه الدوال وما تحمله من شحن وما بطنت به من معاني الزهد والتقشف اللذان يمثلان عنوان شخصية أبي العلاء المعري

أما في قصيدته أنتم فكرتي فيقول:

أنا كالهدهد أستدل على الماء ومني الظامي بعذب الورود[2]

مما نلاحظه في هذا البيت هو ارتباطه ببعض المصاحبات اللغوية التي اشتركت معه في نسيج البيت كالظمأ والورود[3]

المطلب الثالث: الأضداد

تعريف الأضداد: لفظ واحد يدل على معنيين متعاكسين وهو نوع من المشترك اللفظي وقد أيده الخليل وسيبويه والأصمعي وابن خالويه وأنكره ابن الأعرابي وأبو علي الفارسي واحمد بن فارس والعسكري وابن درستويه.

---

[1] ديوان الجواهري قصيدة أبي العلاء ج 3 ص 84

[2] ديوان الجواهري قصيدة أنتم فكرتي ج 5 ص 73

[3] قناني، ميلود (2014) الحقول المعجمية ودلالتها في شعر محمد مهدي الجواهري في أعماله الكاملة دراسة أسلوبية ، اطروحة دكتوراه جامعة أبي بكر بلقايد ، الجزائر ص28

أسبابه :

1. عموم المعنى الأصلي كجون عند قضاعة بمعنى الأسود وعند العرب بمعنى الأبيض ،الصريم الليل والنهار .
2. التفاؤل مثل السليم، الناهل، البصير.
3. التهكم والاستهزاء والسخرية :العاقل والقشيب :الجديد والقديم .
4. الخوف من الحسد نحو شوهاء وبلهاء .
5. التطور اللغوي مثل لمق عند بني عقيل بمعنى كتب وعند قيس بمعنى محا وأصل لمق الدالة على الكتابة هو نمق ثم أبدلت النون لام .
6. المجاز والاستعارة كأمة تدل على الجمع والمفرد .
7. احتمال الصيغة الصرفية للمعنيين :فَعُول بمعنى فاعل نحو شكور غفور وبمعنى مفعول نحو رسول وسلوب ، فعيل بمعنى فاعل نحو سميع عليم وبمعنى مفعول نحو جريح وقتيل .ويمكن اعتبار التضاد نوعا من المشترك اللفظي يصل فيه اختلاف المعنى للفظ الواحد إلى درجة الضدية، فهو استخدام اللفظ الواحد في معنيين متضادين،على أية حال هناك من توسع في التضاد فأدخل فيه ما ليس منه، وهناك من ضيق فاعتبر أن بعضه لغات وليس من الأضداد بل هناك من بالغ كثيرا مثل : قطرب وابن الانباري

وأما بالنسبة للجواهري فظهر التضاد والأضداد في عدة أشكال ومن ذلك أن يكون مقصدة الذكور وهو في الوقت ذاته يستخدم صيغة الأنوثة.[1]

[1] انوار سعيد جواد(2011) جماليات التضاد في النسق الشعري عند الجواهري ، بحوث واعمال المؤتمر العلمي الإستذكاري لشاعر العرب الكبير جامعة الكوفة العراق ص341

فلا ضير أن يعترف الشاعر بتلازم الأنوثة مع الذكورة في سبيل تحقيق السلام بينهما مساواة وعدالة فلا الانوثة تنتقص من الذكورة ولا الذكورة تجعله ينتقص من الأنوثة. والسبب أن هويته كشاعر فحل من طراز فريد لا تصادر الانثى،التي هي ملهمة إبداعه ومؤسسة فحولته وصانعة هويته. وتغدو القصيدة الأنثى معادلة للصباح والفجر ودجلة والنخيل والزيتون والصحب وهي ايضا إلهة تملك لذائذ الحياة نضارة وشبابا مسيلة انهارا تهبه الشعر، من ذلك قوله موازيا بين القصيدة كالهة مؤنثة اسمها (انيتا) وبين كيانه الشعري المذكر،مرتجيا إياها أن تلهمه القول ضمن علاقة طقسية تجمع العابد والمعبود في صورة حب عارم:

اني وجدت انيت لاح يهزني طيف لوجهك رائع القسمات

الق الجبين اكاد امسح سطحه بفمي وانشق عطره بشذاتي

حسبي وحسبك شقوة وعبادة ان ليس تفرغ منه كأس حياتي

ولطالما أحس انه محتاج إلى القصيدة دوما، متوسلا رضاها وراجيا أن تمنحه فرصة الظفر بالالهام الذي يتصوره في العالم الاخر،أمّا رضوانا وخلودا بين حور عين أو سعيرا في جهنم مع الغواة والملعونين، مستوحيا المنظور الشرقي عن المرأة بوصفها انيتا بسحرها وفتنتها وخيالها، مماعرضه في قصيدتهالطويلة (شهرزاد) وانيت في قصيدة (ذكريات) طيف خيال يسم كيانه بسمات خاصة مكررا (أمس) في كل مقطع من مقاطع القصيدة مستكملا قصيدته القصيرة السابقة (انيتا) التي كان قد نظمها سابقا مستذكرا فيها عهدا مضى وزمانا ولى [1]:

امس مد الصباح كفا فحلا من نجوم السماء عقدا تحلى

بسناه الدجى وفرق شملا امس الا نجما دنا فتدلى

[1] انوار سعيد جواد(2011) جماليات التضاد في النسق الشعري عند الجواهري ،المرجع السابق ص342

ثم يستكمل وصفه لها في قصيدة ثالثة عنوانها مذكر هو (فراق) ودلالة متنها مؤنثة هي (انيتا) مناديا ب(يا) مكررا النداء:

يا هنائي وشقوتي يا نعيمي وجحيمي يا كوثري وحميمي

وهذه المنظور المأساوي لماض تولى من غير عودة يجعله يكابد الرقاد والسهاد داعيا الله ان يمنحه ما يتمناه من لقاء كعهده في الايام الخوالي. والمخاطَب هنا مؤنث واوصافه (الرحمة، الهناءة، الليالي الخوالي):

يا يد الله رحمة وعذابا افتحي لي من الهناءة بابا

سامحي سامحي فان الليالي التوالي منهن مثل الخوالي

وعلى الرغم من اذعانه للزمن كلفظ مذكر؛ فإن انيتا كاسم مؤنث هي طيف خيال والشاعر اذ يصر على اشراكها فان ذلك بمثابة تواز خفي بين حاله كطالب وحالها كمطلوب. وهذا التوازي سيتمثل في دلالة (اللقاء) مناديا بعبارة كررها مرارا هي (اليّ اليّ) معتزما عقد الصلح معها. اذ ما عاد مراد الشاعر الصفات الجسدية لـ(هي) ولا المشاعر الرومانسية لـ(هو) بل أمسى اللقاء هو المبتغى والغاية:

اليَّ الي حبيبي انيت اليَّ بنبع الحياة المميت

اليَّ بذاك النظيم الشتيت اليَّ هواني الي هوايا

اليَّ المنى تشترى بالمنايا اليَّ اليَّ بتلك اليقايا

وهذا التوازي اللغوي في إطار الجنوسة الشعرية بين مذكر ومؤنث اعتراف ضمني من الذات الشعرية ان الفحولة ليست اصلا قوليا ولا هي متبوع ابداعي؛بل هناك عنصر مؤنث يلهمها القول ويمدها بمنابعه، وأن الفحولة وإن كانت تابعة للانوثة، هي ليست متأخرة عنها او لائذة بكنفها؛ بل هي معها في مضمار الابداع القولي سواء بسواء.

وهذا التداخل الذي يصنعه الشاعر بين القصيدة والانثى، انما يؤكد أن هناك اصطراعا داخله بين الأنوثة واهبة الحياة في الزمن الاول والشعر الفن الفحولي الذي طالما اثبت حضوته في الزمن اللاحق على مر العصور متسيدا عرش الابداع ومتصدرا محافله. ولان الصراع المأساوي يفترض أن ينتصر احدهما أمّا المرأة وأمّا القصيدة؛ فان القصيدة هي التي تبقى. وتؤدي (القافية) دورا جنوسيا ايضا موازيا للمفرد المذكر (القول) وصفاتها أنثوية كلها :

ورب قافية غراء قد ضمنت ارق معنى تردى خير اسلوب

من اللواتي تغذيهن عاطفة جياشة بين تصعيد وتصويب

تشكو اغترابا لدى من ليس يعرفها كما شكت طبع راميها بتغريب

فالقافية دالة مؤنثة مغالبة تارة ومغلوبة اخرى واحاسيسها متضاربة رضا وغضبا وهي بالنسبة للقائل كائن حي عاقل وواع قد يستحسنه وقد يمقته. ولانها تشعر بحنق القائل عليها، تشكو تركه لها، وتحدثه معاتبة اياه على هجرها طالبة منه الا يستمر في تعذيبها مما تناولته قصيدة(قتل العواطف). ويعلو النفس الدرامي بصوت القائل المذكر والمقول له المؤنث الذي هو (القوافي) اللائي هن كائنات حية يمنحن القول ابعادا تخييلية لتتشكل قصيدة قصصية بطلها الشاعر:

فقلت: حسبي الذي الهبتكن به من لاعج في حنايا الصدر مشبوب

ومن قواف يذوب الدمع نشاتها ومن قصيد لفرط الحزن منسوب

ويمضي الشاعر في وصف قوافيه فهن جميلات يأسرن السامع بحسنهن وقد كسون الشعر لونا قانيا خضيبا في دلالة على المعاناة والالم الذي هو مصير من يصاحب هذه القوافي طالبا اخراجهن الى الوجود.وهن يجمعن الاضداد مثل: الجمر والشهد الرضا والغضب الرقة والجلف السهولة والصعوبة السفور والحجاب. وقد يغدو هذا النوع من الجنوسة إحساسا نوعيا من الشاعر

بالتوازي بين المذكر والمؤنث هوية وكيانا وكنوع من التصالح واللاتضاد بينهما. ولحظة الشعر كما يقول ادونيس هي كلحظة الموت والولادة فيها اللغة طاقة والكلمة عضلة واخصاب وتفجر.

نامي جياعَ الشَّعْبِ نامي حَرَسَتْكِ آلِهـةُ الطَّعامِ

نامي فإنْ لم تشبَعِي مِنْ يَقْظةٍ فمِنَ المنـامِ

نامي على زُبَدِ الوعود يُدَافُ في عَسَل الكلامِ

نامي تَزُرْكِ عرائسُ الأحلامِ في جُنْحِ الظلامِ

تَتَنَوَّري قُرْصَ الرغيفِ كَدَوْرةِ البدرِ التمامِ

وَتَرَيْ زرائِبَكِ الفِساحَ مُبَلَّطَاتٍ بالرُّخَـامِ

وهكذا يستمر الشاعر في بناء قصيدته على النمط الساخر ؛ فضلا عن توظيفه لدلالات الفعل المجازية بحيث تخلق صورا مناقضة لدلالتها الحقيقية . وهذا ما يكشف لنا عن مبدأ الضدية الذي اعتمده الجواهري على مستوى الموضوع الذي يطرقه مما يخلق نوعا من التوتر بُن دلالة الفعل الحقيقية ودلالته المجازية التي يروم إليها الشاعر[1]

[1] جواد، انور سعيد (2011) جماليات التضاد في النسق الشعري عند الجواهري ، بحوث واعمال المؤتمر العلمي الإستذكاري لشاعر العرب الكبير جامعة الكوفة العراق، ص344

النتائج

توصل الباحث من خلال هذه الدراسة إلى العديد من النتائج والتي من أهمها:

1. أبدع القدماء في وصف النظام الصوتي العربي وقدموا جهداً يستحق الثناء والتقدير، وواصل المحدثون اهتمامهم بالدراسات الصوتيّة مستفيدين من المناهج التجريبية الغربية .
2. أظهرت هذه الدراسة مكونات البنية الصوتية في ديوان بريد الغربة للجواهري، والكشف عن المقاصد الصوتية وسياقاتها العامة.
3. وبينت نتائج الدراسة أن ديوان بريد الغربة للجواهري قد احتوى على أصوات مجهورة ومهموسة كان لها أثر في إظهار دلالة الصوت لدى الجواهري.
4. وبينت الدراسة أن المستوى الصوتي له دور كبير في إبراز الدلالة وكان الجواهري ممن يحسن اختيار أصوات قصادئه. فجاءت أصوات قصائده مشحونة بعواطف وأفكار ذات دلالات صوتية متميزة.
5. اعتنى الجواهري بالإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية في قصائده في ديوان ةبريد الغربة لإدراكه أنهما يسهمان في التأثير على المتلقي .
6. لقيت مظاهرالإيقاع الداخلي كالتكرار والجناس والتراكيب المتوازية عناية لدى الجواهري وهي مظاهر أدت إلى تنسيق الإيقاع الشعري عند الجواهري.

المراجع

أولاً: المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابراهيم، صاحب خليل (2000) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

1. ابراهيم ، صهيود سعيد (2017) ظواهر لغوية عند الجواهري مجلة آداب البصرة العدد 80.
2. ابن الجزري، شمس الدين أبو الخير (1976) التمهيد في علم التجويد، تحقيق: غانم قدوري الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.
3. ابن الجزري، شمس الدين أبو الخير (2016) النشر في القراءات العشر، تحقيق علي محمد الضباع ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ج1.
4. ابن جني،أبو الفتح عثمان (2001) الخصائص ، تحقيق عبدالحيمد هندواي ، دار الكتب العلمية بيروت ج1.
5. ابن جني ، أبو الفتح عثمان (1985) سر صناعة الإعراب ، تحقيق حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، ط١، ج1.
6. ابن جني ، أبو الفتح عثمان (2006) الخصائص، تحقيق محمد علي النجار ،عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط2، ج1.
7. ابن خالويه، الحسين بن أحمد (2017) شرح الفصيح، تحقيق أ.د. عبدالله بن عمر الحاج إبراهيم د. خالد بن محمد التويجري ود. سعيد بن على العمري، مركز البحوث والتواصل المعرفي، الرياض.
8. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله (2011) أسباب حدوث الحروف ، تحقيق فرغلي سيد عرباوي ، دار الكتب العلمية بيروت ط.1.

9. ابن فارس، أحمد (2003) معجم مقاييس اللغة دار الحديث القاهرة، ط2.

10. ابن معصوم، علي صدر الدين (1969) أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق : شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان ط1، النجف، ج5.

11. ابن يعيش، أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش (1988) شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، مكتبة المتنبي، القاهرة، ج:9..

12. أبو شريفة، عبد القادر، وقزق، حسين لافي (1989) مدخل إلى تحليل النصّ الأدبيّ، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، عَمّان، الأردن.

13. الأزهري، خالد (2006) شرح التصريح على التوضيح ، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت ، ج2.

14. إسماعيل، عزّ الدين (1993) الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3.

15. الداني، أبو عمرو بن سعيد الداني، التحديد في الإتقان والتجويد، تحقيق: قدوري حمد، نسخة مخطوطة بيد المحقق.

16. أنيس، إبراهيم (1972) موسيقى الشعر، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4.

17. أنيس، إبراهيم (1975) الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 5.

18. بكّار، يوسف حسين (1982) بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم في ضوء النقد الحديث. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2.

19. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1991) البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون _ دار الجيل– دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت.

20. جبل، محمد حسن حسن (2006) المختصر في أصوات اللغة العربية – دراسة نظرية تطبيقيَّة – مكتبة الآداب، القاهرة، ط 4.

21. جمعية المحافظة على القرآن (2013) المنير في أحكام التجويد ، لجنة التلاوة في جمعية المحافظة على القرآن الكريم، عمان ط 3 .

22. الجواهري، محمد مهدي (2001) ديوان الجواهري – الأعمال الشعرية الكاملة(1–7)، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، ط 2.

23. الحمد، غانم قدوري (1986) الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، مطبعة الخلود، بغداد، العراق، ط 6.

24. الحمدانيّ، سالم أحمد (1989) مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربيّ الحديث، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ص116

25. الخزاعي، عبد الأمير حسين علوان (2011) البحرية الإسلامية في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة 92 – 897 هـ، دار دجلة، عمان.

26. الخليل، بن أحمد الفراهيدي (1980) كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. دار الرشيد، بغداد.

27. خليل، إبراهيم (2007) في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، عمان . الأردن، ط 1.

28. درار، مكي (2004) المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، دار الأديب للنشر والتوزيع، السانيا، الجزائر.

29. الدمج، خالد مصطفى (2012) النخبة الكافية في العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت.

30. الراجحي، عبده (2011) التطبيق االصرفي ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ط2 ص69

31. العبيدي، رشيد عبد الرحمن (2007) معجم الصوتيات، سلسلة الدراسات الإسلامية، العراق، ط1.

32. زهدي، زاهد محمد (1999) الجواهري صناجة الشعر العربي في القرن العشرين، دار القلم، بيروت.

33. الزيات، احمد وآخرون (1993)المعجم الوسيط ، دار الدعوة، استانبول ج1.

34. الزيدي، توفيق (1984) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ط1. الدار العربية للكتاب، تونس.

35. سحيمي، سمير(2009) الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1.

36. السعدني، مصطفى (1991) تأويل الأسلوب قراءة حديثة في النقد القديم ،مركز الدراسات للطباعة، منشأة المعارف الإسكندرية.

37. السعران، محمود (1997) علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي) ، دار الفكر العربي، ط2 القاهرة.

38. سويف، مصطفى (1996) الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة، ط4، دار المعارف، القاهرة.

39. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (2009) الكتاب ، تعليق إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت، ج 1.

40. السيّد، عزّ الدين علي (2003) التكرير بين المثير والتأثير، ط1، دار الطباعة المحمّديّة بالأزهر، القاهرة.

41. السيوطي، جلال الدين (2014) المزهر في علوم اللغة وأنواعها،تحقيق محمد جاد المولى و محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ،المكتبة العصرية بيروت طبعة مصورة عن طبعة عيسى البابي الحلبي ج2.

42. شاخت، ريتشارد (1980) الاغتراب –،ترجمة: كامل محمد حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط 1.

43. الشاعر، صالح عبدالعظيم (2014) التصريع في وسط القصيدة ، نماذج من الشعر الجاهلي، حوليات كلية الآداب، جامعة عين شمس، العدد الثاني (أبريل – يونيه) من المجلد 42.

44. شاهين، عبدالصبور (1980) المنهج الصوتي للبنية العربية مؤسسة الرسالة بيروت.

45. شاهين، توفيق (1980) المشترك اللغوي نظريا وتطبيقًا ، مكتبة وهبة ، القاهرة، ط1.

46. الشايب، فوزي (1999) محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان ، ط1.

47. شبل، عزة (2009) علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2.

48. الصبان، أبي العرفان محمد بن علي (2014) حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك دار الكتب العلمية بيروت ج3.

49. صبحي، محيي الدين (1978) مطارحات في فن القول: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

50. الصحناوي، هدى (2014) الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجاً مجلة جامعة دمشق، المجلد 30 العدد 1و 2.

51. الصيغ، عبد العزيز (2000) المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1.

52. الطالب، عمر (2000) عزف على وتر النص الشعري، اتحاد الكتاب العرب , ص222.

53. عباس، حسن (1998) خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

54. عبد الدايم، صابر (1990) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث دراسات وقضايا، مكتبة الخانجي مصر، ط1.

55. عبد العزيز، محمد حسن (1992) مدخل إلى علم اللغة، مكتبة الشباب، القاهرة.

56. عبد المطلب، محمد (1988) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف ، القاهرة.

57. عبدالرحمن، أيوب (1975) أصوات اللغة ، مطبعة دار التاليف، القاهرة ط1.

58. عبدالقادر، عبدالجليل (1998) الأصوات اللغوية ، دار صفاء للنشر، ط١.

59. العجيلي كمال عبدالرزاق (2012) البنى الاسلوبية دار الكتب العلمية ، ط1.

60. عز الدين، إسماعيل (1981) الشعر العربي المعاص، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان.

61. عساف، عبد الله (1996) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا: ط 1، دار دجلة، القامشلي.

62. العطية، خليل ابراهيم (1983) في البحث الصوتي عند العرب منشورات الجاحظ للنشر بغداد.

63. العقاد، عباس محمود (1995) أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ط1.

64. زاهيد، عبد الحميد (2000) الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة ، المطبعة الوطنية ، مراكش.

65. العمري، محمد (1990) تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب ومطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء ، ط1.

66. العوادي، عدنان حسين (1985) لغة الشعر الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

67. عياد، شكري (1978) موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2.

68. العيد، يمنى (1983) في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١.

69. فرج، حسام (2009) نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب القاهرة، ط2.

70. الفيتوري، أحمد (2000) قصيدة الجنود في المسألة الشعرية الليبية، دار الأنجلو، القاهرة، ط1.

71. القاسيمي، محمد عبد الله (2009) التكرارات الصوتية في لغة الشعر،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1.

72. القبلاوي، وسيم حميد (2017) أثر التكرار في موسيقى شعر البحتري ودلالته، دار أمجد للنشر والتوزيع ، عمان.

73. القرطبي، عبد الوهاب، الموضح في التجويد، تحقيق: غانم قدوري الحمد، مخطوط بيد المحقق.

74. قناني، ميلود (2014) الحقول المعجمية ودلالتها في شعر محمد مهدي الجواهري في أعماله الكاملة دراسة أسلوبية ، اطروحة دكتوراه جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر.

75. القيرواني، عبدالله ابو محمد بن عبد الرحمن ابن رشيق (1988) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1.

76. كليب، سعد الدين (1997) وعي الحداثة، ط 1، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

77. كوهن، جان (1986) بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

78. المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد (1998) المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، دار الكتب العلمية بيروت، ج:1.

79. محمد، مجدي إبراهيم (2001) في أصوات العربية ، تصدير طاهر سليمان حمودة ، مكتبة النهضة القاهرة.

80. الجواهري, محمد مهدي (2001) ديوان الجواهري – الأعمال الشعرية الكاملة (1–7)، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، ط2.

81. المراغي، أحمد مصطفى (1983) علوم البلاغة، دار القلم، بيروت.

82. مطلوب، أحمد (1989) معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، الأعظمية، بغداد، ط1،ج1.

83. نازك، صادق الملائكة (1989) قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ط5.

84. نافع ،عبد الفتاح صالح (1985) عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، ط1، الزرقاء.

85. نور الدين، عصام (1992) علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا ، السلسلة الألسنية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط١.

86. النوري، محمد جواد (1996) علم أصوات العربية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1.

87. وادي، طه (1989) جماليات القصيدة المعاصرة: ط2، مطبعة دارالمعارف ، القاهرة.

88. آلوجي ، عبد الرحمن (1989) الإيقاع في الشعر العربي؛ دار الحصاد، دمشق.

89. الورقي، سعيد (1981) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها النفيسة وطاقاتها الإبداعي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 3،.

90. وهبه، مجدي والمهندس، كامل (1984) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،بيروت، ط2.

ثانياً:الأطاريح و رسائل الماجستير

1. أبو مصطفى، خالد محمود (2011) ظاهرتا الهمز والإمالة عند القراء الكوفيين الثلاثة عاصم وحمزة والكسائي دراسة صوتية وصفية تحليلية ،رسالة ماجستير من الجامعة الإسلامية، غزة.
2. الاعظمي، حسين اسماعيل (2002) الطريقة القندرجية في المقام العراقي واتباعها دراسة تحليلية فنية نقدية لاحدى طرق الغناء المقامي البارزة في القرن العشرين المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
3.
4. بخدة، فاطمة الزهراء (2013) الملامح الصوتية في مقدمات المعاجم العربية من القرن 2هـ إلى القرن 10هـ، رسالة ماجستير من جامعة وهران، اللسانية، الجزائر.
5. بوقرة، نعمان (2005) التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري الحديث، فلسفة الثعبان المقدس للشابي أنموذجا، مؤتمر تحليل الخطاب، كلية الآداب، جامعة الكويت.
6. جواد، انوار سعيد (2011) جماليات التضاد في النسق الشعري عند الجواهري ، بحوث واعمال المؤتمر العلمي الإستذكاري لشاعر العرب الكبير جامعة الكوفة, العراق.
7. سليمان، علي أبوبكر (2007) النضال في شعر محمد مهدي الجواهري، رسالة ماجستير، جامعة بينغول، تركيا.

ثالثاً: المجلات والدوريات

1. بوبقار، عمر (2015) ظاهرة الإبدال بين الصوامت مقاربة صوتية دلالية في ضوء علم الأصوات الوظيفي ، مجلة الذاكرة ،جامعة ورقلة، العدد 5.
2. جحا، ميشال (1998) محمد مهدي الجواهري، المدى، بيروت، العدد (20) المجلد (2).
3. خضير، عباس درويش (2016)الجواهري والراعي ، مجلة أهل البيت عليهم السلام، طهران، العدد 14.

4. خلف، صيوان خضير (2011) بنية الافعال في قصيدة أزح عن صدرك الزبدا، مجلة أبحاث البصرة، جامعة البصرة المجلد 36، العدد 3 ،حزيران 2011.

5. الظاهر، عدنان (2017) الجواهري يرثي أمه في قصيدة: قفص العظام ، صحيفة المثقف،تم النشر بتاريخ 2017/11/14، http://www.almothaqaf.com/ تم الولوج بتاريخ 2019/8/9.

6. عباس، زهرة خضير (2012) التصريع في شعر المتنبي دراسة تحليلية، مجلة الاستاذ، جامعة بغداد، العدد ٢٠٣.

7. غالب، علي ناصر (2018) لغــة الشِّعر عند الجواهــري ، موقع الناقد العراقي بتاريخ 2018/6/3،https://www.alnaked-aliraqi.net/

Abstract

Sound Context and its meanings in Al Jawahiri Collection Barid Al Ghorba "Mail From Exile"

By
Safaa Rashid Khalifa
Supervisor
Hala Al-Aboushi

This study is concerned with sound, which is one of the most important aspects of linguistic studies in the modern era, since the sound affects the recipient and contributes to defining the meaning and highlights the meaning in the speech and distinguishes the text musically and its tone This study dealt with the definition of the vocal structure, the external and internal rhythm, and the definition of the poet Muhammad Mahdi Al-Jawahiri and his path of creativity in the field of modern poetry in which he followed in the footsteps of the old

The researcher explained in this study the weights and their significance in the Divan (Post Office). The rhyme and its effect on Al-Jawaheri's poetry and its association with the psychological state of the poet, as well as showed the unknown and marginal voices that appeared in the Office of the alienation post

The researcher sought through this study to clarify some phoneme phenomena, such as substitution, slurring and grooves, semantic phenomena and their varied and familiar forms among the people of the language. The study ended with a conclusion showing the most important findings and recommendations of the research.

Key words: sound - phonemic structure - jewel - exile mail - phonemic phenomena.